



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

3
2e1



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“LA IMAGINACION Y LO SIMBOLICO
EN EL ANALISIS DE MI PROPUESTA
PLASTICA”**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:
OSCAR CASTILLO GARCIA

DIRECTOR DE TESIS: LUIS RENE ALBA ROSAS.



DEPTO. DE ASISTENCIA
PARA LA TERCERA EDAD

268311

MEXICO, D.F.

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS

NOVIEMBRE 1998

ROCHIFILCO D.F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

A mis padres que regresan a sus orígenes

*Francesca, Joan y Uli saben lo que estas páginas deben a su amistad
y apoyo.*

*Y tú, hombre de hoy, buscas la clave
De tus meditaciones graves,
Estrujas tu cerebro
Buscando el gran secreto
De todo el universo.
Hombre, para llegar a todo
Ten más reposo,
Sé más poeta,
Deja a un lado tu ansiedad inquieta,
Cierra los ojos ante el sol
-Pon en el acto una serena unción-
Y después de mirar un largo rato,
Verás bajo tus párpados
Un continuo girar de átomos.
Eso son todas las cosas en el Tiempo,
Eso es todo,
Eso es el Universo (...)*

Vicente Huidobro

INDICE

| | Págs. |
|--|-------|
| Introducción | 2 |
| Capítulo 1 | |
| 1.1. Arte primitivo: imaginación, creación y símbolo | 4 |
| 1.1.1. El símbolo y el arte primitivo | 5 |
| 1.1.2. Imaginación y símbolo | 6 |
| 1.1.3. Creación | 7 |
| 1.1.4. La abstracción | 8 |
| 1.2. Antecedentes de un arte simbólico | 9 |
| 1.2.1. La significación | 10 |
| 1.2.1.1. El símbolo y el mito | 11 |
| 1.2.1.2. El símbolo potente | 11 |
| 1.2.1.3. Los significados de las formas circulares | 12 |
| 1.2.1.4. Los grandes símbolos | 14 |
| 1.2.1.5. Las manos como símbolos mágicos | 14 |
| 1.2.1.6. Abstracción | 16 |
| 1.2.1.7. El gesto | 16 |
| 1.2.2. Los símbolos de la fertilidad | 18 |
| 1.2.2.1. La vulva | 18 |
| 1.2.2.2. El símbolo del seno | 20 |
| 1.2.2.3. La bisexualidad | 21 |
| 1.3. Arte románico | 24 |
| 1.3.1. Arte simbólico-conceptual | 28 |
| 1.3.2. Aparición del estilo | 33 |
| 1.4. A manera de conclusión | 37 |
| Capítulo 2. | |
| 2.1. Línea y forma (pintura primitiva) | 40 |
| 2.2. Iconografía (arte románico) | 47 |
| 2.3. Los elementos formales y mi propuesta | 52 |
| Conclusiones | 67 |
| Bibliografía | 69 |

Introducción.

El lenguaje de la pintura es extraordinariamente amplio, sus recursos, sus elementos y sus técnicas en combinación son infinitas y justamente esta riqueza lo hace más complejo. Es necesario por lo tanto que el pintor escoja de alguna manera los elementos que más le convengan para desarrollar su actividad creativa. Así el pintor se reconoce e identifica con materiales, con elementos plásticos, con modos de trabajo, con ciertos estilos que, en la medida que se asumen conscientemente, enriquecen su propuesta plástica. De esta constatación, nace mi necesidad de explicarme porqué uno y no otro elemento plástico, por qué este o aquel material y por qué cierto estilo son tomados en cuenta en mi pintura. En la búsqueda de dar respuesta a esta pregunta, me acerco también a una propuesta pictórica honesta y verdadera, siendo consciente de la cualidad de los elementos y recursos plásticos que participan en ella, así como de mis capacidades expresivas. Su importancia radica en reconocer los recursos que son origen y base necesaria del cual nace mi discurso plástico.

El objetivo de mi tesis es, entonces, el estudio de los dos estilos artísticos que más influyen en este momento a mi pintura: la pintura del arte primitivo y la iconografía del arte románico, pues encuentro en ellos los elementos plásticos, iconográficos y simbólicos que influyen mi quehacer plástico. Reflexionar sobre los procesos creativos que hicieron posible que estos estilos desarrollaran un lenguaje plástico en donde la línea, la forma y el símbolo logran ser un medio expresivo, implica asumirlos como propios, Propongo por lo tanto, recrearlos y enriquecerlos en un espacio y tiempo personales, diferentes a los que vieron su nacimiento.

En el primer capítulo trato de los procesos mentales que hicieron posible la aparición del símbolo en la pintura primitiva, tales como la imaginación, el concepto y la abstracción. Ejemplifico algunos de los

símbolos más trascendentes de la pintura primitiva, atendiendo a su poder plástico-expresivo.

También exploro la iconografía simbólica del arte románico, sus recursos plásticos, sus figuración e imágenes fantásticas que recrean el universo de la imaginación, teniendo como telón de fondo un simbolismo religioso.

El segundo capítulo aborda los elementos plásticos que participan en estos estilos artísticos y en mi propuesta plástica. Explica como fueron utilizados, su contexto y su importancia como medio expresivo. También hablo de ellos desde mi punto de vista: qué son para mí y como los utilizo en mi pintura, cómo se integran al espacio y cómo resultan en elementos expresivos.

Por fin, quiero decir que la finalidad de este trabajo, antes que nada, fue la de entender mi proceso creativo. La reflexión como principio para alcanzar una propuesta plástica que no se engañe con recursos o elementos plásticos mal entendidos, implica ser consciente de la importancia e influencia que tienen en mi trabajo, lo cual converger para acercarme cada vez más a una convincente representación plástica de mi ser expresivo, aventura emotiva-intelectual, creativa que se expresa a través del lenguaje pictórico.

Capitulo 1

1.1. Arte primitivo: Imaginación, creación y símbolo.

Mucho se ha escrito sobre la pintura primitiva y el motivo de su creación. ¿Fue su intención un fin estético o un fin práctico - funcional? Ahora suponemos clara su intención práctica y tal vez estamos en lo correcto, pero aquí creo encontrar un error de concepto: ¿a qué consideramos práctico? ¿qué significa este concepto para un hombre moderno o posmoderno? ¿qué es un fin práctico - funcional para nosotros?

Seguramente, son prácticos los instrumentos que nos ayudan a aliviar o resolver nuestras necesidades primordiales, biológicas, materiales y los problemas que plantea una sociedad moderna. Sin embargo realmente me importa aclarar: ¿qué relación tiene el hombre contemporáneo con los instrumentos o recursos que le ayudan a resolver estas necesidades? temo que hemos perdido esa cadena que nos unía íntimamente con cada instrumento, para lograr alcanzar una civilización moderna, tecnológica - científica, que exige de cada individuo que la integra una especialización en uno de los terrenos del conocimiento humano. Aquí estriba la gran diferencia. con la situación del hombre primitivo: su cosmovisión dista mucho de la de nosotros, él veía al mundo como una totalidad tal vez inexplicable, pero que trataba de comprender por todos los medios posibles, paso a paso. En cada nuevo descubrimiento, en cada objeto, en cada animal veía la oportunidad de explicarse el mundo; entonces cada objeto o animal era un referente para él. Su relación con el exterior era total y así percibía en cada acción una consecuencia inmediata y futura que los hacía pertenecer al mundo de los significados. Todo estaba vivo y objeto - sujeto se significaban mutuamente y no había fines prácticos sino fines de existencia; por lo tanto sus formas creadas estaban impregnadas de su idea del mundo,

del asombro que suscita el exterior y de la magia que hacía explicable la vida.

Una forma-imagen para ser práctica debía encerrar todo un cúmulo de conocimientos, pues sólo así podía funcionar en su entorno. El fin práctico era con respecto a la vida y su concepción y no con respecto a una circunstancia o situación como lo es en nuestro tiempo; ésta es la gran diferencia entre un objeto práctico actual y uno primitivo.

Lo realmente interesante es que cada pintura, cada objeto creado por el ser humano primitivo encerraba un simbolismo, una representación conceptual que lo ligaba con la naturaleza y que lo hacía partícipe de su entorno. El problema de representación era también un problema de evocación del objeto o animal deseado, lo que conlleva un problema de creación simbólica.

1.1.1. El símbolo y el arte primitivo.

El planteamiento simbólico del mundo distingue al ser humano del animal. Cada organismo vivo recibe estímulos del mundo exterior, posee un sistema receptor que varía según su estructura anatómica, y también posee un sistema efector mediante el cual reacciona, así mantiene un equilibrio entre sus mundos interior y exterior. ¿Cómo revela el hombre este equilibrio? Haciendo uso de su sistema efector que es el planteamiento simbólico del mundo, del que brota el arte, el lenguaje, el mito y la ciencia. El ser humano vive en un universo material y aún más importante, en un universo simbólico.

“El símbolo es la unidad básica de toda la conducta y la civilización humana... toda conducta humana se origina en el uso de los símbolos. Fue el símbolo lo que transformó en hombres a nuestros antepasados antropoides y los hizo humanos. Todas las civilizaciones han sido generadas y perpetuadas únicamente por el uso de símbolos... Toda la conducta humana es una conducta simbólica., la

conducta simbólica es conducta humana. El símbolo es el universo de la humanidad “. 1

El íntimo contacto con la naturaleza, las fuerzas visibles e invisibles y las fuerzas mágicas que emanaban de las imágenes de cada ser, dieron como resultado el simbolismo mágico que se desarrolló en el periodo paleolítico superior (200,000.-10,000 años).

El símbolo es la trascendencia de un mundo meramente material, es potenciar imágenes a niveles divinos o extraterrenales. “ El símbolo capta todos los sentidos. Es un rayo que sale directamente de las profundidades del ser y del pensamiento, atraviesa los ojos y permea nuestra naturaleza entera: la percepción inmediata “. 2

Entre el razonamiento y la formulación de un símbolo, está tal vez algo más importante que es el impulso expresivo, el motor interior que provoca al hombre, el generador con el que da comienzo la historia del arte. El arte ante todo, y esencialmente, es expresión, ganas de decirse y decir, primero un mudo deseo angustioso, que después como recurso cada vez más complejo, resultó en lenguaje y forma, espacio y color fueron y serán sus elementos formales.

1.1.2. Imaginación y símbolo.

La imaginación del ser humano primitivo y la creación de formas simbólicas van estrechamente ligadas, y su significación gira en torno a un deseo ardiente de fertilidad y procreación.

“La simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible “,3 el ser humano creó el símbolo antes que el arte en el afán de expresión y organización espiritual.

Es en el infinito mundo de la imaginación donde el hombre primitivo logra sentirse parte y protagonista del maravilloso y extraño espacio que lo circunda. Es la imaginación la que propone el injerto , la combinación en sus interminables posibilidades, resultando nuevas

formas que serán más significativas que las de la naturaleza. Imaginación creadora y emotiva fantasía expresiva formarán parte esencial del hombre para nunca jamás separarse.

1.1.3. Creación.

“ Antes que el arte el hombre creó el símbolo “. 4. Y éste nació en la era musteriense, cuando el hombre de neanderthal (50,000. años) hizo los primeros intentos para organizar su espíritu y trascender su vida meramente utilitaria .

A lo largo de la prehistoria, se plasmaron los símbolos mágicos a los que el hombre recurría con mayor frecuencia. Estos son simples, su concepción vale por el todo: una mano representa al ser humano total, los genitales a la fertilidad. A veces eran representados solos, otras asociados e interrelacionados: puntos con manos o con animales. Estos símbolos podríamos catalogarlos como simples y directos, sin embargo hay muchos más de formas complejas y enteramente abstractas. La inventiva e imaginación del ser humano eran inagotables y los significados de estos símbolos se tornaron más inaccesibles. La imaginación individual era extraordinaria; son muchos los casos de los que sólo se conoce un ejemplo de determinado tipo. Estos símbolos generalmente se han encontrado en las partes más inaccesibles de las cavernas, lo que eleva su potencia mágica al grado de que aún ahora provocan una impresión extrañamente poderosa.

El símbolo surge de la necesidad de dar forma a lo imperceptible, expresa la relación inquietante e intangible entre la vida y la muerte. Lo concreto ha sido traducido a símbolo y en la simbolización está la clave del arte paleolítico. La magia suministra una protección espiritual al hombre contra el entorno hostil.

La forma llega a su esencia, a lo simple y directo que es un todo,

inmediatez que llega al fondo del hombre, a su espíritu. La capacidad de llevar una forma a su esencia expresiva, a su última consecuencia, al principio y al fin de su cualidad plástica, implica que se vuelva significativa, valiosa y convincente en el mundo espacial del plano (cuadro), y también en el mundo perceptual del que mira.

1.1.4. La abstracción.

La abstracción está íntimamente ligada a la creación de símbolos, pues es la proyección visible del símbolo. La abstracción es la captación esencial de las formas, en donde está implícita la simplificación y la concentración.

La abstracción somete a la forma para crear símbolos de significado mágico y sagrado, se fundió con el ámbito de la magia , aquí empezó el arte. Encontramos pues abstracciones sin equivalente claro en el mundo visible, llegando a una concentración en lo esencial. La expresión que se logra a través de la transformación de la forma aparential naturalista (el sujeto) a una artística de la misma (un objeto), a sus últimas consecuencias en la prehistoria cuando los objetos ya no resultaban reconocibles con su punto de partida, el aspecto cotidiano del sujeto.

El arte primevo(*) no es nunca naturalista , no en el sentido de presentar al objeto como aparecía desde un único punto de vista, pues busca los aspectos esenciales del objeto y revela sus diferentes lados. Una tendencia en el arte primitivo es el dominio cada vez mayor del contorno como una idea abarcadora del objeto, afán de hacer justicia al contenido formal y psíquico de la figura animal o humana. Cuando la abstracción desviste poco a poco al objeto, encuentra y puede representar el contorno del cuerpo en una abreviación magistral, consecuente con una concepción del mundo de totalidad indisoluble.

Tipos de abstracción:

- 1.- concentración y simplificación.
- 2.- empleo de formas inexistentes en la naturaleza con un significado simbólico
- 3.- mezcla de temas naturales transformados con símbolos abstractos.
- 4.- alejamiento extremo de la forma original, elevando su representación a un nivel superior de potencia, transformándola en símbolo mágico.

La vida emocional y espiritual de esta época es expresada a través de figuras abstractas y símbolos creados por la imaginación.

Como ya dijimos, la simplificación y la concentración caben también en la figuración, simplificación y concentración como cualidades de la forma, toman parte en la construcción de un cuadro. Los elementos plásticos deben ser utilizados en su justa medida, la línea de la pintura primitiva es un claro ejemplo a esta referencia, pues es concentración en lo esencial que resulta en formas plásticamente completas.

1.2. Antecedentes de un arte simbólico.

Cuando el cerebro humano alcanza sus dimensiones plenas, el hombre siente la necesidad apremiante de trazar líneas y formas de significación simbólica. Esto es: el impulso primero del arte está ligado al desarrollo de la magia. En este sentido, los trazos creados por el hombre primitivo no trataban de imitar o agradar sino de evocar, al igual que la palabra. Los orígenes del arte evocan mediante el

dibujo o relieve.

El arte es un medio para su relación con las fuerzas invisibles; el impulso de la creación residía en los poderes de la magia. La naturaleza de los impulsos varía según los conceptos cambiantes que el hombre tiene del mundo. Pero esencialmente el arte, antes que nada, es la construcción de un medio de expresión de la vida interior.

Hoy la pintura busca su magia dentro del terreno puramente formal de su lenguaje, o sea la expresión es buscada en los recursos plásticos; entonces los impulsos creativos son expresivo-plásticos.

1.2.1. La significación.

Los símbolos del arte primitivo se arraigan en la idea de una continuidad de la vida y la muerte. El hombre inventó ritos, signos y símbolos con los que se investía de poder para cumplir su objetivo primordial: la obtención de alimentos. Alimento quería decir animal, y el suministro de alimento dependía de la fecundidad de la especie; para asegurar ésto sólo la magia ofrecía esperanzas.

Los símbolos tempranos hacían referencia a la perpetuación de las especies animales, promovían la fertilidad a través de la magia, la vulva es un símbolo de fertilidad.

A principios del periodo musteriense aparecen señales de una creencia en la continuidad de la vida después de la muerte. Si existe una posibilidad de retornar al ciclo terrenal, lo mismo para el hombre que para los animales, había que tomar medidas para facilitar el regreso a la vida del espíritu del muerto.

Los símbolos primitivos contienen una fuerza expresiva extraordinaria, formas plásticas que evocan al objeto que nosotros solo podemos suponer, irradiando diferentes significados, dando testimonio de la indisoluble unión entre el ser y su mundo exterior.

1.2.1.1. El símbolo y el mito.

El hombre premitológico estaba totalmente integrado al mundo que lo rodeaba. Formaba un todo y no se sentía su centro, sino un elemento más del mundo. Su existencia estaba regida por poderes que escapaban a una explicación; para él el animal era la personificación de potencias invisibles, era un ser superior. Los símbolos primitivos tienen sus raíces en esta era zoomórfica y expresan la relación con las fuerzas invisibles de un universo.

Los mitos nacen cuando esta era zoomórfica se transforma en antropomórfica; plantean las relaciones y destinos de los seres humanos, de ellos y de los dioses, en un tiempo concebido como una sucesión de acontecimientos: gran diferencia con la concepción del hombre primitivo donde el hoy, el ayer y el mañana eran una sola cosa. Los mitos coinciden con las primeras comunidades formales, los mitos antropomórficos siguen conservando vestigios de la prehistoria.

Dejémosnos hablar por los objetos, animales, plantas, volvamos a escuchar como zumba la abispa y el universo, como suena el color, a qué sabe el día, y a qué el olor, atrapemos formas que serán imágenes que comunicarán, precisas, la vida toda.

1.2.1.2. El símbolo potente.

“La razón de ser del símbolo radica en la voluntad humana de expresar lo que es intrínsecamente inexpresable “ (Théodule Ribot, psicólogo, 1915).

Un concepto en forma de símbolo significaba el deseo, el encantamiento, la oración. El símbolo era realidad, poseía efectos mágicos y afectaba el curso de los acontecimientos. El símbolo retrataba la realidad antes de que ésta llegara a ser.

La demarcación entre símbolo y otras representaciones es difusa;

por ejemplo, los animales representados en las cavernas implican a la vez una intención mágica y un realismo neto.

El conocimiento de la forma, y después el distanciamiento o extrañamiento de ella, permite expresarla en su plenitud. Por medio de un recurso plástico, la línea, la forma aparece cierta ante el ojo y significativa; comunica sus posibles potencias al espíritu, dando oportunidad a diferentes lecturas e interpretaciones. Es imagen que nace encantada, maravillada, pues nace de la pregunta existencial primera.

1.2.1.3. Los significados de las formas circulares.

La forma circular es la primera que aparece en el arte primevo, también será la más longeva. El origen del círculo rojo puede estar en el disco solar, generador y dador de vida, pero el significado total de esta forma no tiene definición exacta, depende de su relación con otras formas. Además hay una gran variedad de formas circulares:

- 1) Bolas de piedra.
- 2) Cúpulas: oquedades en forma de tazón hechas artificialmente en la piedra, aparecen en el período musteriense y sus dimensiones varían mucho, como también su combinación con otras formas.
- 3) Perforaciones: en la época aurignaciense se observa una tendencia a perforar objetos de pequeño tamaño, así como las propias piedras.
- 4) Puntos o discos de color: estos puntos aparecen a lo largo de todo el arte primevo; varían mucho de tamaño, desde un centímetro hasta diez centímetros o más. Se les encuentra alrededor de manos, senos o animales, un poco más raro es encontrarlos solos, en hileras o formando configuraciones aparte.

Toda esta variedad de formas circulares ejercen una fascinación extraordinaria, su significación no es precisa y lo más seguro es que sea plural. Sin embargo, siempre guardan relación con el deseo humano de procreación, de fertilidad, mismo que fascinó y ejerció poder mágico en los tiempos prehistóricos.

Se cree que las primeras oquedades hechas por el hombre pueden expresar pechos nutricios; de lo que no hay duda es que el símbolo encuentra aquí su primera expresión objetiva.

En el período auriñaciense se encuentran cúpulas por todas partes, solas o en conjunción con otros objetos: animales, manos, vulvas, falos y senos, sin embargo como símbolos de fertilidad son más evidentes cuando se presentan en relación estrecha con un animal.

Los puntos o discos pintados al igual que las cúpulas, tenían un significado ritual; sus acepciones posibles son: una herida, una marca de posesión personal, una aureola con fines de hechizo, una boca, un ojo, la cabeza de un hombre, tatuajes, senos. Es difícil encontrarles un significado preciso, como sucede con todos los símbolos, pero su función está estrechamente ligada al incremento o a una petición de un aumento de la fertilidad, como lo vemos en el santuario de Le Combet donde una orla de puntos rojos rodean una estalactita en forma de seno. Otra significación ritual, la representan los puntos sobre los cuerpos de animales que duró tanto como la propia veneración a ellos.

El círculo es quizá la forma que más se identifica con el sentimiento de corporeidad, pero también es ligera: gira y rueda, se eleva, espíritu presente, voz grave, gutural, venida del centro vital del cuerpo y leve soplo que aparece como una esfera más de la sociedad espacial.

Primer contacto verdadero con el espacio, forma contenedora de todo lo posible, círculo calor, círculo nutricio, círculo posesión, círculo ojo que ve y dejará ver el fundamento inmemorial de lo visible.

1.2.1.4. Los grandes símbolos.

El mundo simbólico del hombre primitivo es abstracto, no tiene correspondencia con el mundo de la realidad y para nosotros carece de significación directa: sin embargo, sus formas convocan a nuestros sentidos para impresionarlos. Figuras misteriosas creadas por ese hombre prehistórico que convertía todo lo tocado en símbolo.

Los ejemplos de más alto nivel de expresión simbólica los hallamos en la region cantábrica, en el noroeste de España. Estos símbolos se han encontrado en los lugares más escondidos y reconditos de las cuevas, entre grietas y paredes de difícil acceso; por eso nos damos cuenta del valor tan grande que sus autores concedían a estos signos, objetos rituales, sumamente secretos. Como antes habíamos dicho, los motivos principales del simbolismo primevo son la fertilidad y la procreación.

Las figuras abstractas que creó el artista prehistórico son de una extrema sensibilidad: formas que aun no teniendo semejanza con la naturaleza, sentimos muy cerca de nuestro ser, pues tocan las fibras más sensibles del hombre. Son ligeras pero de un profundo significado, se desprenden del muro para revelarse en vuelo, energía contenida en una imagen, nacidas del entendimiento absoluto de la naturaleza.

1.2.1.5. Las manos como símbolos mágicos.

La mano es el miembro capaz de mayor destreza, no es extraño que para el hombre primitivo expresase simultáneamente fuerza especial y significación mágica. Las impresiones de imágenes directas de manos pintadas sobre la superficie de la roca con ayuda de colores, en positivo o negativo, son las más comunes, pero también hay representaciones abstractas.

La aparición del color es de una importancia extraordinaria, porque con ellos podemos referirnos a los comienzos del arte de la pintura.

Unas manos aparecen aisladas, otras en conjunción con símbolos indecifrables, o en conjunción con animales, lo cual evidencia un poder de posesión simbólica sobre éstos. La gran reverencia hacia manos de períodos anteriores se evidencia en el cuidado de no taparlas con representaciones de animales más recientes. Siguen siendo visibles por transparencia.

En la cueva de Gargas (Pirineos franceses) se encontraron un número asombroso de representaciones de manos, entre ellas hay manos mutiladas que probablemente simbolizaban una ceremonia de automutilación para ahuyentar un mal. El sacrificio ha sido siempre una petición de protección: “ La nube de manos mutiladas de Gargas se alza como un coro de tragedias, eternamente suplicando ayuda y misericordia “.5

Sin embargo, mayor fuerza manifiesta una sola mano, rodeada de una aureola de color, que aparece aislada y potencia su carácter icónico y su poder de invocación mágica. Un claro ejemplo es la encontrada en la cueva llamada El Castillo (Santander). Esta mano izquierda es de dedos esbeltos, de delicada factura, se abre y se extiende sobre la roca como si estuviera arrojando un encantamiento. La mano evidencia al hombre y su gran sensibilidad y gracia prehistórica. Refinamiento espiritual que proyecta su ser interior a través de un medio de expresión supraindividual: El Arte.

Elogio de la mano: Henri Focillon.

“Las manos son casi seres vivos... dotadas de un espíritu libre y vigoroso, de una fisonomía, rostros sin ojos y sin voz que no obstante ven y hablan... Las manos significan acción: hace, crea, a veces parecen hasta pensar”.6 Aquí tenemos en palabras el significado interior de los símbolos en los tiempos primevos.

El significado de las manos es variable, sean mutiladas o completas, expresan súplica a los poderes invisibles: protección, evitación del mal, auxilio para lograr el éxito en alguna empresa.

La relación con animales puede significar: ambición de captura o una invocación pidiendo la fertilidad de la presa deseada.

Traslación y rotación, movimiento de un gesto que en la mano contiene el más fino sentimiento, expresado como en el más complejo lenguaje, icono lleno de significados que nos arrastra a la esencia en su torrente significacional.

1.2.1.6. Abstracción.

En la cueva de Santián (Santander) se han pintado y esgrafiado formas que no tienen una representación naturalista definida. Estas son abstracciones conscientes que han recibido el nombre de garras, pezuñas y bumerangs. Comparando estos signos de Santián con las formas más antiguas del geroglífico egipcio, nos damos cuenta de la despreocupación en la ejecución homogénea de la mano, es asombroso el parecido y por eso creemos que estos geroglíficos hunden sus raíces en la era neolítica (10,000 años).

1.2.1.7. El Gesto.

Al final del arte primevo aparecen formas fuertemente abstractas y exclusivamente abstractas gracias a una potencia formuladora mayor y a una evolución del hombre más integral. De la simple representación de la mano y el antebrazo se pasa a los gestos de la mano, símbolos aún más expresivos que la mano sola, pues consiguen potenciar al gesto que ahora ahuyenta y protege.

En un demonio de la edad de Bronce, vemos clara esta herencia

simbólica, ejemplifica el signo empleado para ahuyentar el mal: El demonio está visto de frente y tiene algún indicio de barba. Tiene la boca totalmente abierta, descubriendo los dientes. Los contornos de las mejillas se combinan con las líneas de sus brazos con ademán enfático. Los dedos están muy separados. De cada mano sobresale una daga. Con esta cara grotesca se pretende asustar a los espíritus malos. El gesto de infundir fuerza es afín al de ahuyentar el mal.

Una hermosa representación del gesto y la posesión mediante hechizo está sugerida en un plano de hueso del magdalenense medio que presenta vivamente la captura mágica de un pez. Esta es la descripción: La zona superior de la pieza está ocupada por un pez de gran tamaño. Debajo se distingue una forma humana muy tosca con un brazo inmenso, por lo menos tres veces más largo que el resto del cuerpo. En posición analoga hay otro brazo enorme con una mano enorme paralelo al primero. Delante hay otra figura humana rudimentaria, que también tiene un brazo enorme. Está aquí representado un gesto muy expresivo de captura, repetido tres veces y por eso rítmico. Ni lanza, ni arpón, ni arma: solamente el gesto mágico del brazo desplegándose en el espacio. Revelación clara del significado de este gesto en el arte primevo, es la voluntad humana expresándose sobre el animal mediante el gesto del brazo extendido.

Con el transcurso del tiempo el signo de infundir fuerza devino símbolo mediante una abstracción espiritual : el geroglífico del Ka en la cultura egipcia, consiste en dos brazos extendidos en sentido vertical, con los dedos de las manos muy apretados o abiertos y enlazados por una curva horizontal. Este jeroglífico es el símbolo de la acción y transmisión de la fuerza, en muchas culturas se ha desarrollado todo un lenguaje simbólico del gesto de la mano. Aún hoy es inegable que algunos artistas recurren a imágenes primevas para expresar los símbolos que evocan y representar así ideas que escapan a las posibilidades del naturalismo.

Voluntad exteriorizada, expresada en movimiento rítmico que

encierra todo el concepto mágico del hombre con su entorno. El gesto son las pulsaciones internas del artista, manifiestas en el movimiento que transcurre entre el poner materia, momento entre el retirar y el regreso del pincel, tiempo efímero que nos dice cuando y donde agregar materia para, paso a paso, construir el espacio.

1.2.2. Los símbolos de la fertilidad.

“El símbolo de la fertilidad suprema se expresa mediante una imagen androgina: el dos en uno.”⁷

No cabe duda que las representaciones directas de los órganos sexuales son símbolos de fertilidad. La vulva y el falo son cuidadosamente representados, solos y asociados con otros símbolos, expresión simbólica obvia de la perpetuación de la especie, el crecimiento y multiplicación del género humano y las especies animales.

Lo interesante aquí es que el hombre prehistórico ha llegado al pleno dominio de la forma. Combinación y abstracción de formas son una constante en su producción, línea y forma se funden armoniosamente sobre un espacio al cual ordenan, problema plástico totalmente resuelto en formas altamente expresivas, resultantes de su gran capacidad como observador. Trascendiendo la forma aparental, con gran sentido analítico, deslinda todo lo secundario para dejar el principio básico de la forma, con el cual el objeto “es” y sin el cual el objeto amenazaría con desaparecer, cualidad primera del objeto.

1.2.2.1. La vulva.

La vulva evidentemente pertenece a los símbolos de fertilidad. Se representa sola o combinada con otros símbolos o con animales cuyo

incremento se desea. En el período magdalenense (15,000 años) se le graba en forma de triángulo perfilado sobre figuras femeninas.

En el altoprelieve de la Venus de Laussel (Dordoña) se logra combinar la exigencia ritual y la forma artística y expresiva, de una extraordinaria sensibilidad y de un modelado de gran ternura. Se desdeñan los miembros a los que no se les da valor y son meramente indicados, en cambio toda la sensibilidad y capacidad técnica del artista están concentradas en la relación armoniosa de la curva redonda de los muslos con la curva redondeada del abdomen y pone un tremendo énfasis en el centro sexual, todo esto coronado por el brazo derecho que levantado sostiene un cuerno de bisonte símbolo de fuerza y fertilidad.

Desde los órganos sexuales brutalmente acentuados de algunas Venus del período auriniense hasta el arte refinado del magdalenense, el principio iconográfico de la representación del cuerpo humano permaneció inalterado. Todas las figuras femeninas simbolizan el concepto de fertilidad, y de modo genérico la vulva representa la fertilidad humana y animal.

La vulva como símbolo abstracto grabado sobre figuras femeninas originó una tradición que va desde el magdalenense medio hasta la época cicládica y es precursora del proceso evolutivo griego.

Mircea Eliade muestra como el símbolo vulvar pasó a ser la **réalité cosmique**: La significación ritual de las cavernas..., podrían también interpretarse como un regreso místico a la madre. Las intuiciones arcaicas de ese tipo son persistentes. Hemos visto como la palabra delph (utero) sobrevivió en el nombre de uno de los lugares más sagrados de Grecia, Delfos... Pausania habla de un lugar de Argos llamado Delta, que se consideraba santuario de Demeter, se ha interpretado el triángulo (delta) como la vulva. En Grecia la delta era el símbolo de la mujer, los pitagóricos sostenían que el triángulo era la configuración primera y primigenia (Urgestalt) por su forma perfecta y por ser el arquetipo de la Fecundidad Universal.

Al igual que la mano, la vulva es un fragmento que representa la totalidad. Esto permitió que las representaciones de la vulva, y también las del falo, experimentaran un proceso de abstracción resultando signos cuyo significado escapan a la certeza.

En la cueva de El Castillo, signos campaniformes fueron identificados como representaciones de la vulva. Son rojos, de unos 45 cm y están partidos por un trazo corto vertical; entre ellos una línea negra vertical que acaba en un penacho, identificado como un símbolo abstracto del falo, se podría interpretar como una copula de signos.

Una variante es la representación del sexo femenino en formas de rombo o diamante en combinación con un pez, símbolo fálico. Esta unión es una alegoría de la fertilidad que encontramos desde tiempos prehistóricos hasta las altas civilizaciones; pero también falo y pez unidos logran un símbolo fuerte de fecundidad y procreación; los orígenes de estos símbolos se remontan al magdalenense.

El símbolo de procreación es expresado por un animal lamiendo órganos sexuales. Por ejemplo, en dos grabados del período magdalenense se ve a un oso que lame un falo, el primero de representación naturalista y, en el otro, se observa un oso lamiendo una representación fálica abstracta, concretamente una pluma. Hay un grabado más sobre hueso que muestra un caballo lanudo que alarga la lengua hacia representaciones abstractas vulviformes.

1.2.2.2. El símbolo del seno.

En las figuras femeninas del período auríñaco-perigodiense (30,000) los senos son fuertemente acentuados y protuberantes. El espectador es atraído inmediatamente al pecho, pues en algunas de estas figuras las únicas partes trabajadas con esmero son los senos.

Raramente se han encontrado representaciones de senos como

partes independientes, sin embargo en la cueva de Pech-Merle (Le Combel) hay una protuberancia natural de la roca que por su tamaño y forma es claramente un seno femenino; alrededor de este se expanden signos rojos. Más adentro, en el techo del santuario adyacente, hay una guirnalda de estalactitas muy hermosas y de tamaño y forma de senos femeninos, asombrosamente hasta con el detalle del pezón, varios senos están pintados de negro en su parte interior, gran logro de imaginación del hombre auriñaciense por lograr ver lo que deseaba. En este mismo lugar, en una pared lisa adyacente, hay una representación compuesta por una leona, tres antilopes y un rinoceronte, que es uno de los símbolos más enigmáticos de los tiempos primitivos. Posiblemente hay una relación entre los senos y ésta composición extraña, es de creer que este lugar haya sido un santuario de culto a la fertilidad.

Centro y entorno, punto y círculo, pezón y pecho, principio de toda historia, redondez que nos recuerda nuestra existencia, protuberancias que sospechan germinación, fertilidad, voluptuosidad, frutas nacidas del incesante rezumar del tiempo. Formas reconocidas por el ojo como anunciación de fertilidad.

1.2.2.3. La bisexualidad.

El ser andrógino tiene sus orígenes en las edades muy antiguas, pues el hombre primitivo veía en todo ser humano rasgos bisexuales. Algunos pueblos primitivos de hoy, asignan género masculino o femenino a algunos órganos del cuerpo, así por ejemplo : los ojos, la boca, los orificios nasales, el ano son partes femeninas y la nariz, la lengua, los brazos, las piernas, los dedos son masculinas, de modo que ambos seres son bisexuales. "La verdadera bisexualidad consiste en crear unidad a partir de la dualidad".⁸ Esta visión concuerda con una línea de pensamiento que discurre sin

interrupción a lo largo de toda la prehistoria. La combinación de sexos otorga un mayor poder.

Los símbolos prehistóricos tienen sus orígenes en el concepto de fertilidad más que en el mero acto sexual, las representaciones de sus símbolos tienen que ver con la idea de que toda línea recta significa el miembro viril, el falo, y todo lo curvo, circular o en forma de hoz tiene algo del miembro muliebre, la vagina.

Los símbolos bisexuales o del dos en uno están expresados en una conjunción de símbolos masculinos y femeninos o por su yuxtaposición, por ejemplo una yuxtaposición de un falo en forma de pez con una vulva en forma de rombo; el mismo pez puede ser un símbolo bisexual, pues a veces simboliza un falo y simultáneamente su cola representa la vulva.

Uno de los símbolos más extraordinarios es una representación de la figura humana del arte levantino que posteriormente evolucionó hacia una letra del alfabeto griego: es una figura de forma circular fuertemente definida, cruzada por una línea vertical. La Omega puede ser un símbolo andrógino o el símbolo de fertilidad supremo: generador de vida, dotado de vida.

Otro signo del que se ha escrito mucho es el que representa la sílaba anKh en la cultura egipcia y simboliza la idea de la vida. Su forma se asemeja a la imagen acorazonada del símbolo auriñaciense de la vulva, que aquí se combina con una abstracción del falo para formar un símbolo de la androginia, perpetua renovación de la procreación, unión masculino-femenino que encierra un poder mágico especial.

En esta variedad de significados reside la riqueza y el valor de estas formas-imágen, pues recordando a Umberto Eco citaremos: "Toda obra de arte..... está sustancialmente abierta a una posibilidad virtualmente infinita de lecturas posibles....."⁹. Por definición toda obra de arte es abierta y acepta una infinidad de lecturas. Son las sugerencias y sugerencias las condiciones para un efecto estético

que el juego de referencias no consume. Como lo dice Kant, el arte es el libre juego entre imaginación y razón.

1.3. Arte Románico: Los comienzos.

A principios del segundo milenio después de Cristo, la sociedad europea en su conjunto tenía la certeza y la conciencia de estar viviendo una época de verdadero cambio. En ese entorno se desarrolló el estilo románico que llegó a su pleno desarrollo en el siglo XII, afectando la totalidad del campo histórico, la lengua, la literatura, las artes plásticas, así como a la economía, sin dejar de formular nuevos pensamientos y una nueva sensibilidad moral y psicológica.

El largo periodo de inseguridad, de invasiones, de epidemias, de luchas interiores, así como el naufragio moral, había quedado atrás y las nuevas generaciones se preparaban para la reconquista de la tierra; un campesinado ahora relativamente móvil transformaría la faz de Europa. El mundo rural se había limitado a la subsistencia y a las relaciones individuales, ahora un gran movimiento interno se apodera de este mundo.

La crisis por la fragmentación del viejo imperio de Carlomagno imposibilitó a los soberanos de los reinos resultantes, llevar a cabo sus funciones primordiales, tales como: el abastecimiento de la población, el ejercicio de la justicia y la organización para la defensa local. Allí donde el poder central manifestaba impotencia, surgían principados territoriales, que poco a poco llegaron a constituir y dominar la geografía política, institucional, económica y social de la Europa de los siglos XI - XII. En general se puede decir que los pueblos que conformaron el nacimiento de los nuevos principados de la época románica no se regían por caracteres étnicos.

La iglesia entonces adaptó el "Derecho" a las nuevas realidades en sumo acuerdo con los nuevos detentadores del poder. La guerra es por tanto controlada y reglamentada y, a partir de los últimos años del siglo X, hay paz y tregua de Dios.

Se cristianizó la guerra, la iglesia y el mundo feudal reconocieron

en la actividad militar los méritos de una verdadera vocación, del mismo orden que el sacerdocio y de la profesión monástica. Comenzó a finales del siglo X la práctica de bendecir las armas y el estandarte del noble joven. Nació la idea del caballero de Cristo y, con esto los ritos de iniciación, que pronto se verían transformados en una verdadera ordenación, todo esto revestido de valores espirituales. La sociedad estaba predispuesta a la idea de la guerra santa y las cruzadas. El caballero ostentaba la espada como instrumento profético para hablar en nombre de Dios.

La iglesia afirmó una nueva cristianidad basada en su capacidad de convicción espiritual, agrupada en torno al Papa, su caudillo, y los recursos espirituales y materiales del pueblo cristiano; todo estaba al servicio de su política, logrando un poder nunca antes obtenido y una fuerza y dinamismo extraordinario.

La vida claustral y monástica que practicaban los religiosos y los monjes, y cuyos elementos esenciales eran el silencio, la lectura, la oración, la meditación, el ayuno y la eucaristía, conformaban la base segura y fuerte de la iglesia, ya que los monjes también practicaban la renuncia a toda propiedad personal y la obediencia al abad. Los monjes transmitían la fé y hacían partícipes al hombre común del misterio de Dios y sus ángeles y de los elementos simbólicos de la mentalidad medieval.

En el marco de la creencia de la época, Satán era la personificación del mal en la cual el monje reconocía a su más encarnizado enemigo. Era preciso estar siempre atento en todo momento, sólo Dios podía vencer a Satán, pero también había intercesores entre el claustro y el cielo: La Virgen María, Madre de Dios, y los santos medianeros que adquirieron una importancia cada vez mayor.

No había nada más preciado que la reliquia de algún santo, de algún mártir residente ya en la beatitud celeste. Poseer un fragmento del cuerpo de los grandes servidores de Dios, era tener una fuente

espiritual, con lo que las iglesias adquieren su carácter sagrado. Se fortaleció el mercado de reliquias existente desde la época carolingia, los santos daban prosperidad al monasterio y concedían la gracia de la buena muerte a sus devotos, asimismo se engrandece cada vez más la esperanza en la salvación que la comunidad monástica pregonaba.

La transformación radical de los monasterios en el siglo XI se debió a que, además de sus funciones espirituales, se convirtieron en centros económicos gracias a la explotación rural. Eran centros de caridad, que daban hospitalidad a las muchedumbres indigentes y eran centros de cultura que reconstruyeron sus bibliotecas después de las guerras e invasiones pasadas. Asimismo centros de enseñanza e investigación, algunos monasterios se podían definir como escuelas de la caridad, donde se aprendía el arte de las artes. Lo más importante y trascendente de la época románica fué el pasar de un concepto de espiritualidad que se basaba en ritos, a una religión más sensible al corazón y a la esperanza.

El sentimiento religioso del fiel podía ser manifestado de distintas maneras, una de ellas era la espiritualidad del camino que consistía en la renuncia del hombre a todo bien material y a todo lazo familiar. El caminante se lanzaba en soledad a peregrinar por las grandes rutas marcadas por los fieles cristianos, sin otro fin que salir al encuentro de Cristo, o buscando su patria, la de los cielos. Más comunmente el fiel tenía un destino: se dirigía a los santos lugares, formando grandes peregrinaciones e importantes rutas por las que transitaban.

El "milagro" era un hecho tangible para el hombre medieval, lo relacionaba con la santidad y por supuesto no dudaba de una curación automática unida a una estancia en un santuario con reliquias o al contacto con la tumba que encierra el cuerpo de un santo. La fé popular se basaba en una espiritualidad deformada por lo maravilloso.

Concepción del amor:

En el siglo XII hacen su aparición los Trovadores que cantan y exaltan un amor que se realiza fuera o dentro del matrimonio o en el adulterio y que implica un verdadero cambio en los papeles de la pareja. La belleza y sus cualidades son vistas como superiores a las de la castidad y el hombre se subordina a la seducción y voluntad de la mujer, un verdadero culto a la dama de alcurnia (el amor de los trovadores no deja de ser una expresión de las cortes).

La erótica románica fija su atención en los valores humanos y mundanos que van desde la belleza física y la elegancia, a la fidelidad amorosa, pasando por el encanto de la cortesanía y la franqueza.

Todo esto influye para que en plena época de florecimiento de la Edad Media, el hombre reivindicara su individualidad y pudiera organizar su propia vida. Una importante reflexión sobre este nuevo concepto se ejemplifica en esa pareja de amantes trágicos que fueron Tristán e Iseo: su historia transgrede todos los convencionalismos, conveniencias y leyes humanas afirmando su derecho al amor y a la felicidad. En la versión de Thomas (1170-1190) el poeta saluda "a todos los amantes, los soñadores y los apasionados, los envidiosos, los que arden de deseos, los alegres y los deprabados". Otro admirable escrito; un epistolario (aparecido poco antes de la primera versión de Tristán, 1135) donde el filósofo Abelardo fluye en una libertad expresiva que da cuenta de la extraordinaria riqueza psicológica del siglo XII occidental, manifiesta que su amor por Eloisa al igual que en Tristán, atestigua la nueva idea de los derechos de la persona que como tal se desarrolla en todos los ámbitos de la vida.

Estos nuevos conceptos de la vida y su evolución psicológica van acompañados de una gran agitación espiritual, lo que lleva a concebir al mundo ya no como un cúmulo de símbolos misteriosos y ocultos, sino como un mundo sensitivo que tiene valor en sí mismo. Se toma

conciencia de la materia y de una naturaleza orgánica. La escuela de Chartres (1120 y 1140) reflexiona: Dios creó el universo y lejos de permanecer en él, dejó al hombre el cuidado de someterlo. La creación ya no es misterio, en palabras de Bernardo de Chartres es "una serie ordenada de criaturas": el universo posee una realidad propia.

1.3.1. Arte simbólico-conceptual.

La escultura románica:

La aparición de la sorprendente escultura románica está estrechamente ligada al desarrollo de la arquitectura. La decoración esculpida alcanza asombrosos logros. La escultura había sido relegada por el Occidente cristiano que fijaba sus preferencias en la decoración del altar y de las tumbas, a un mobiliario consagrado al culto divino y a la memoria de los muertos. Pero a partir del siglo XI, aconteció un cambio radical, que hizo del trabajo del escultor el florecimiento de la piedra tallada.

El nuevo estilo que confiaba en el gusto por la arquitectura articulada, en los elementos de división y en la organización del espacio, es complementado por imágenes escultóricas que nacen naturalmente de los relieves de la forma arquitectónica. El arquitecto y el escultor sostienen un diálogo plástico, uno y otro son necesarios e inseparables, el elemento decorativo establece un acuerdo casi instintivamente con el monumento que lo porta.

La escultura "decorativa" se adapta con extraordinaria creatividad a la escultura monumental para llegar a ser su decoración, logrando un nuevo tratamiento de las formas preexistentes, llevándolas a nuevas y lúdicas creaciones que se metamorfosean. "Las bestias agazapadas en las formas ornamentales cambian de aspecto.

Desproporcionadas, desfiguradas por el rigor de las líneas abstractas, se transforman en monstruos. Los personajes desarticulados deformados, constreñidos a las más inverosímiles actitudes, adquieren una fuerza mimica". 10

La estructura monumental dicta la escultura, y la gran imaginación creativa del escultor románico la complementa, da movimiento y anima las formas. Imágenes monstruosas y seres habitan las composiciones, "dirigida por la arquitectura, extrayendo de su misma sujeción la imagen expresiva de una nueva vida, abundante en monstruos, fecunda en metamorfosis, gracias a la síntesis de figuras que evolucionan sin cesar dentro de esquemas abstractos y de combinaciones ornamentales". 11

En realidad las composiciones ornamentales del arte románico nacen de una geometría que organiza y armoniza la arquitectura toda. Esta simetría es un tanto difusa, pues las formas que la habitan son a la vez despliegue y concentración. Esta concepción de las formas y su composición está impregnada del espíritu de la época, marcado por el simbolismo de la conexión entre el mundo de aquí abajo y el celestial. Del alma nacen los sentimientos y las ideas, la fé cristiana se basa en la interpretación del mundo y de la vida que se da a las Sagradas Escrituras; éstas son un tesoro inagotable de reflexión y meditación sobre todas las cosas.

Es en la amplitud de interpretaciones de las Sagradas Escrituras que se constituye la base de las grandes composiciones historiadas del arte románico, mismas que presiden el nacimiento del estilo.

Simbolismo:

Las interpretaciones bíblicas se ocupan de la relación entre los dos testamentos, o las dos Alianzas. Se refiere al misterio de Cristo y busca erigir una fé en armonía con los dos testamentos. Otra interpretación se refiere a la edificación de las costumbres, esto es:

implica el combate eterno entre el cielo y la tierra; Dios, sus Santos y sus ángeles contra Sántan, los demonios y los perversos, y esto en el fondo dicta la moral de la época.

Es en la iconografía donde estas interpretaciones toman forma, familiarizando a todos los fieles con un contexto general de significados. El escultor románico se dedicaba a conceptos de tipo general, pero hay ejemplos en donde vemos estos dos niveles de interpretación: el alegórico y el tropológico. Michel Zink nos lo ofrece refiriéndose a una escena esculpida sobre el capitel del molino de Véselay: Moisés, con vestiduras de esclavo, vierte en el embudo de un molino el contenido de un saco lleno de grano que lleva en la espalda; San Pablo con toga romana, recoge la harina en otro saco; la rueda del molino es una cruz dentro de un círculo. Los fieles aleccionados con sermones e imágenes, entendían la alegoría que residía tras estas escenas: pensaban entonces en la pasión de Cristo, simbolizada por el molino y la harina, el molinero y la molienda, que representaba la Vieja Alianza transformada en la Nueva; pero también podían entender la enseñanza moral de la alegoría: “el molino no solamente representa la pasión de Cristo y su papel en la Salvación, representa también la prueba del sufrimiento y su papel en la vida espiritual de todo cristiano” (Michel Zink, *Moulin mystique*). Sin embargo, quedaba la posibilidad de profundizar en el significado de las alegorías y sus detalles, esto dependía de la cultura religiosa de cada individuo.

Los símbolos eran mensajes transmitidos a través de imágenes y formas. Por medio del simbolismo cristiano, Dios se revelaba a un pueblo románico que, en el fondo de su alma, creía en lo que se le representaba: la lucha entre la luz y las tinieblas, la victoria de la vida sobre la muerte, la resurrección, la unión del cielo y de la tierra. Este concepto divino del mundo estaba íntimamente ligado a un mundo de lo maravilloso en donde lo mágico y lo fantástico se combinaban para dar forma a imágenes y creaciones extraordinarias. Una de ellas, de

las más significativas del momento, es la imagen románica del demonio, esta imagen representa el mal y los poderes adversos que puede desatar, contra el hombre y la mujer cristiana común, y contra todo el género humano.

El mundo monástico tiene entonces a la personificación del mal simbolizado por Satán y, con él, la conciencia de combatir no solamente su propio pecado sino también a la tentación en sus diferentes formas, nacidas del pecado original: el deseo carnal, la pasión por poseer riquezas, el orgullo y el instinto criminal.

La mentalidad del religioso medieval que creía en la armonía entre el ser y el parecer, podía muy bien imaginar la personificación del mal como un horrible ser disforme y de razgos animalescos, que se aparecía por las noches merodeando los tibios lechos de los monjes. Satán es una presencia tan viva como la de Dios. Veamos como es retratado el demonio según la descripción de un monje:

“En la época en que yo vivía en el monasterio del bienaventurado mártir Léger, llamado Saint-Léger de Champeux, cierta noche, antes del oficio de maitines, vi aparecer a los pies de mi lecho una especie de hombrecillo de horrible aspecto. Era por lo que pude observar, de corta estatura, tenía el cuello picado de viruela; rostro demacrado; ojos muy negros; frente rugosa y crispada; mentón escaso y muy estrecho; barba de macho cabrío, orejas peladas y afiladas; cabello erizado y enmarañado; dientes de perro ; cráneo puntiagudo; pecho abombado; jorobado; nalgas tembelequeantes; vestiduras sórdidas...”(Raoul Glaber, Les histoires v. 1).

Estos demonios dieron rienda suelta a la imaginación del escultor románico para gestar otras visiones igual de fantásticas. Estas imágenes caracterizaban la atmósfera moral de la época.

Un anti-cielo fue representado por demonios , réprobos y condenados, caos, violencia, agitación convulsiva, terror. Satán presidía el infierno y los condenados, después de haber entregado su alma, eran castigados y atormentados por demonios lujuriosos y

sádicos. Por otro lado todo era orden, claridad, paz, contemplación y amor. El mundo binario fue explorado con un ritmo narrativo perturbador por el escultor del Juicio Final de Conques: La lujuria castigada es aquí representada por una mujer mordida en los pechos.

Otra escena del infierno es simbolizada, en Autun, por el escultor Gilbert, por dos enormes manos estranguladoras que salen de la nada, semejantes a dos sierras. A la par, otra figura monstruosa representa la boca del infierno engullendo a un mundo de horror.

Todas estas imágenes que atestiguan en el Juicio Final, son imágenes de terror y disuasorias; sin embargo, por contradictorio que parezca, el hombre románico no concebía al mundo aterrorizado, más bien tenía una conciencia global del destino del hombre y confiaba en la salvación, en la misericordia divina, en la gloria del Cristo resuscitado. No era de ninguna manera débil en su lucha contra Satán, confiaba también en la ayuda de la Virgen María y en especial en la del arcángel San Miguel, que presidía el juicio final. En ese preciso momento, el vencedor del dragón arrebatará las almas a los espíritus del mal, que pretenden apoderarse de ellas.

Animales fantásticos:

En la escultura románica los animales fantásticos son parte esencial del discurso visual, juegan un papel primordial, están allí para dar a entender, describir o representar una idea. Sus significados son múltiples y, por lo mismo, ambiguos y contradictorios. Tras ellos existe una larga historia.

La antigüedad clásica ha sido la trasmisora directa del simbolismo animalístico de las épocas artísticas anteriores, gracias a una compilación Alejandrina del siglo II d.C. Tenemos conocimiento del "Physiologus", nombre del autor anónimo que agrupó animales, plantas y piedras. Los bestiarios medievales nacen de los

conocimientos antiguos y son enriquecidos con la exégesis bíblica que soporta una tradición extremadamente vieja.

Los bestiarios son un instrumento esencial para aleccionar al fiel cristiano sobre la creación bíblica y para descubrir las verdades trascendentales de la fé. Muestra las características físicas esenciales y de comportamiento de cada animal, a las cuales se les da un valor y una interpretación simbólica agregando valores cristianos, para resultar en una enseñanza moral que exalta virtudes que hay que practicar y vicios que hay que evitar y condenar.

La rica fauna fantástica que pulula en la escultura románica, al igual que las representaciones demoníacas, contribuye a consolidar una moral cristiana y fundamenta la vida espiritual. El cosmos creado a partir de lo humano, lo natural y lo sobrenatural se entrega al libre juego de la imaginación y la creación. Así vemos aparecer monstruos y animales fantásticos que agasapados sobre los tímpanos o en las portadas de las iglesias adquieren valor de imágenes apotrópicas, vigilantes, que impiden el acceso a espíritus del mal. Existe una fé y creencias compartidas entre el artista y el fiel cristiano, pero también entre estos dos y el clero.

El sentido iconográfico y su simbolismo es entendido por todos, por eso el creador de formas daba soltura a su riqueza imaginativa que además adquiría poder de convicción, creando obras perfectas en su ejecución y profundamente inspiradas. Tenía igual confianza en sí como en su creencia religiosa. El mundo Occidental llegó a ser tan fecundo y activo gracias a una voluntad común puesta al servicio de la misma fé.

1.3.2. Aparición del estilo.

La aparición del arte románico estuvo precedido por una búsqueda en occidente de formas que a veces llegan a aproximarse,

de una arquitectura que no era de ninguna manera uniforme, De estas coincidencias y contradicciones se aprovechó el estilo románico, que quedó plenamente formado hacia el último tercio del siglo XI.

El arte románico representó una continuidad con lo que le había precedido. No es una ruptura, sino el perfeccionamiento de una forma de tratar el espacio que se venía desarrollando desde el período paleocristiano. Gracias a la continuidad de las tradiciones mediterráneas, el primer arte románico organizó sus elementos decorativos. El legado antiguo, el arte bizantino y el Oriental fueron el origen de sus motivos, los cuales organizó logrando crear una gramática decorativa coherente que expresaba con certeza y alcanzó a desarrollar una sensibilidad especial de luces y sombras.

Esta decoración casi nunca entra al interior de las iglesias, donde los muros aparecen lisos, esperando a la pintura mural. En ocasiones los muros interiores eran decorados por grandes nichos como los utilizados en Roma en sus mausoleos.

La música gregoriana y los cantos litúrgicos eran un soporte para los oficios divinos y expresaban los estados inspirados del alma. A ello contribuyó poderosamente la aparición de la iglesia abovedada en donde los ecos que resonaban en las bóvedas hacían oír el alma. La atmósfera vivida en una iglesia románica era de vida milagrosa y meditación personal, acompañada de una conciencia individual y de la celebración colectiva del misterio de Cristo.

En el terreno estético, la proliferación de las bóvedas en todas las partes de la iglesia tuvo incalculables consecuencias y fue uno de los importantes impulsos para el cambio del estilo arquitectónico, pictórico y escultórico.

El primer arte románico meridional continuó la búsqueda por una organización del espacio arquitectónico y a su continuidad mural ininterrumpida opone ahora un espacio fraccionado en unidades simples e idénticas. Nació así una arquitectura articulada que se

integraba totalmente al estilo románico y que no fue abandonada durante toda la época medieval.

Esta división se logró gracias a la aparición de un nuevo tipo de sostén: el pilar cruciforme, sobre el cual se apoyan los arranques de los arcos fajones y de las grandes arcadas. Vemos pues una clara definición del estilo, un perfecto acuerdo entre éste y su resolución, subordinación natural de las partes del conjunto, transparencia del simbolismo en la organización arquitectónica como principios básicos del arte románico.

Un elemento que no hay que olvidar son los magníficos campanarios que aparecen como elemento unificador de todos los cuerpos del presbiterio: las campanas asumen un papel de compañeras del fiel, conducen su oración, atestiguan su nueva espiritualidad.

La creación arquitectónica:

El estilo buscado desde comienzos del siglo está ya bien definido. La arquitectura románica hacia, 1060-1070, domina plenamente sus técnicas, y su estilo se afirma en la diversidad de las situaciones particulares de cada región, que no altera su verdad profunda.

En la época románica la práctica hacía al arquitecto, el dominio de las técnicas de construcción permitían las grandes creaciones artísticas. La utilización de todos los tipos de bóveda conocidas por los romanos fue el principio para poder experimentar con un nuevo sistema, el de la intersección de ojivas, que más tarde caracterizaría al arte gótico.

El románico nunca intentó definir un plan que caracterizara un tipo de edificio, ni siquiera se ofrecía un esquema de monasterio-tipo. A pesar de las necesidades surgidas por el gran desarrollo de las peregrinaciones, nunca se definió una fórmula arquitectónica que pudiera propagarse por todo el ámbito de la cristianidad, existen

grupos de edificios que marcan las rutas de las grandes peregrinaciones a Tierra Santa-Jerusalén y son, sin embargo, muy diferentes entre sí: la imaginación era esencial en la época románica.

Entre las influencias más notables que podemos referir del arte románico, están algunos elementos decorativos del Islam Ibérico, específicamente los medallones astillados que adornan las cornisas de las iglesias, así como la policromía de las dovelas alternadas, negras y blancas. De Bizancio, la arquitectura románica tomó una solución original para el abovedamiento de sus iglesias. El intercambio incesante nacido en ese tiempo raramente tiene una sola dirección. El magisterio de Bizancio se hizo presente también en la pintura y en las artes menores. La gran cualidad e importancia del románico es que nunca dejó de ser un arte experimental, a veces torpe en su expresión, pero extraordinariamente abierto a todas las innovaciones. Un estilo nacido en la diversidad geográfica e histórica, pero que los creadores arrastrados por una fuerza interior condujeron a la unidad.

1.4. A manera de conclusion

La gran lucha del creador de imágenes en un tiempo fue aproximar sus representaciones pictóricas al mundo visible. En esta lucha se ayudó de instrumentos, de los avances científicos y tecnológicos. El desarrollo de la pintura en el Renacimiento estuvo íntimamente ligada al desarrollo técnico, así el estudio de la anatomía, la geometría, el color, lograron llevar a su punto culminante la representación certera de una realidad visual. Siglos antes, un estilo conceptual como el arte románico fijaba su atención en ofrecer al espectador una lectura nada ambigua de sus representaciones visuales; el símbolo era el elemento indispensable de su iconografía, que por su economía de elementos plásticos era información clara y precisa.

La historia del arte ha trabajado con claves que hacen memorizables las imágenes, que a su vez se traducen en estilos, con los que el artista aprende como representar un árbol, un animal, al hombre, una casa; o sea, codifica para memorizar.

Por eso, tanto el arte naturalista como los llamados estilos conceptuales, cada uno de ellos deben inventar un tipo de explicación para la comprensión de una representación pictórica; lo importante es inventar una clave adecuada de representación.

Podemos decir que la pintura se basa en el descubrimiento de códigos pictóricos , esto es : los instrumentos que nos ayudan a estructurar el mundo visible, que nos ayudan a ordenar para entender, y que a la vez, están basados en descubrimientos visuales que hay que codificar.

Esto es muy importante porque con el descubrimiento de códigos se logra que el criterio de valor de una imagen no sea su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción.

La lucha que hoy enfrenta el pintor es justamente crear una clave adecuada de representación que sea convincente dentro de su propio

espacio y tiempo. En la búsqueda de una representación pictórica convincente para el pintor y para el espectador, y tomar conciencia de la historia del arte como historia de las representaciones visuales, es poder entrever los caminos y las alternativas que se ofrecen en el campo de las artes visuales.

Así el arte primitivo es un claro ejemplo del correcto estructuramiento del mundo visual, la línea y la forma en un espacio , y de su alta expresividad, a pesar de los pocos elementos plásticos utilizados. Asimismo, lo es el arte románico por su alta capacidad conceptual y su accesible lectura visual, además de su rico lenguaje simbólico.

La simbolización y la imaginación están presentes en el arte desde sus inicios. En las formas de la naturaleza y en su conceptualización visual participa la imaginación como proceso mental. En la creación de nuevas formas-imagenes, que resultan más significativas para el ser humano, el pintor recurre a los elementos plásticos: la línea, la forma, el espacio, el color, el ritmo, la materia con los que representa y fija estas nuevas creaciones, que son expresión, pulsión, y sentido de la vida que representan su idea del mundo.

En las imágenes conceptuales del románico, que contienen la necesidad de defiguración de lo figurativo, y en la simbolización que permite la imaginación en el arte primitivo, haciendo uso de los elementos plásticos que a cada uno convienen, se reconoce mi propuesta plástica, siendo mi interés la reflexión y la búsqueda de aquellos elementos plásticos que me permitan expresar y rehacer significativo este mundo y evocar mis sueños, mis fantasías, mis pensamientos, los estados de mi ser; pero también, a la fulgurante, tornasolada mosca que ha cesado de volar, para en el linde de mi taza dar sorbitos al café.

CITAS:

1. Leslie White, Psicología, 1940, p.229.
2. Friedrich Creuzer, Símbolos y mitos de los antiguos, 1810, p.34,35.
3. Giedion Sigfried, El Presente Eterno, 1985, p.107.
4. Ibid., p.106
5. Ibid., p.124
6. Henri Focillon, Elóge de la main, 1948, p.65
7. Giedion Sigfried, op. cit., p. 206
8. Hermann Baumann, Antropología, 1955, p.129
9. Umberto Eco, Obra abierta, 1992, p. 98
10. Jurgis Baltusaitis, Simbología ornamental de la escultura románica, 1986, p.366.
11. Henri Focillon, Arte Occidental, 1988, p.47.

*(p.8) Giedion Sigfried utiliza primevo, y no primitivo, para significar la primera expresión del arte en el tiempo humano y en las culturas originarias. Solo se refiere al estudio de la pintura en Europa.

Capítulo 2

2.1. Línea y forma (pintura primitiva).

La línea, palpación primera del ser que expresa: así es como definiría el intento que experimentó el artista primevo al tratar de apresar las formas que ofrecía el mundo, aquel entorno misterioso e incomprensible al que cuestionaba y lo cuestionaba.

Extensión de la vena de vida que se prolonga al exterior, mostrando, describiendo, pero, por sobre todo descubriendo la naturaleza de la línea, su calidad gráfica y sus cualidades, dotando al ser de la tremenda y vertiginosa sensación de existencia.

Principio básico para recrear la forma, curva y recta en sus posibilidades infinitas, variaciones y combinaciones tan complejas como el hombre logre cuestionarla. Intención directa del artista primevo por apresar la forma, intuición y conciencia que sopla, anima y empuja al "punto" a emprender la búsqueda de aquella cosa incierta, de la que se tiene una vaga idea, y a veces certeza, y que al primer asomo o sospecha de línea adquiere vida. Poco a poco hace su aparición mágica, vibrando y dictando trayectorias, bajando, subiendo, doblando, retornando, hundiendo, flotando, razgando, acariciando, interrumpiendo, así hace su maravillosa presencia la forma. Así también el hombre se lanza a la aventura de la expresión confiando de este elemento plástico: la línea, instrumento expresivo, que es invención y parte íntima del ser primitivo, adquiriendo tal vínculo que a veces es imposible decir quién expresa a quién, quién habla a través de quién.

La línea: lazo mágico que el artista primevo extiende en el espacio para atrapar, poseer y gobernar a la forma, aquella que, apenas conocida, deseada.

Todo elemento del lenguaje plástico, puede condicionar un

espacio. Y el arte primitivo lo hizo a través de la línea. Se podría decir que el hombre existe en cuanto tiene conciencia de su espacio, de su entorno; no hay nada más elemental para asirlo que la línea. Ahora bien, no por elemental es simple, pues es un elemento plástico que recorre y busca sus cualidades particulares, conscientizando necesariamente al hombre de éstas.

El hombre inventa signos que la línea fija y comunica en el tiempo y en el espacio, voces mudas que se mezclan, conjugan y prolongan hasta hoy, logrando romper su soledad original. " Transmitir es revocar el carácter irremediable de la muerte ".¹

Teniendo en cuenta que el hombre primitivo tuvo plena conciencia de las cualidades plásticas de la línea, no es absurdo creer que la virtud mágica de las formas dependiera de su calidad gráfica. Es entonces cuando el trazo de la línea de ser figurativa pudo pasar a ser abstracta, y puesto que se elabora, se modula, se mueve creando relaciones, proporciones, tensiones, se significa como elemento plástico, entrando como una verdadera infanta al mundo formal de los elementos plásticos en el que se ordena y al que ordena.

Un primer momento en el arte primitivo pudo ser el de << agregar >> su invención, la línea, al elemento ya existente en la naturaleza: el plano, que materialmente era la piedra o las hermosas bóvedas que recreaban el universo todo. Sin embargo, ningún elemento plástico es adición bruta o gratuita, pronto el hombre tuvo conciencia plena de lo que era la reciprocidad plástica y ordenó su "línea recorte" al espacio plano que se le ofrecía, logrando formas de extraordinaria coherencia plástica que transformaron el espacio mismo en orden emotivo.

La línea forjó un estilo que a través de formas y signos nos comunican, un lenguaje plástico que se revela en toda su verdad, que plasma formas como testigos ejemplares de una voluntad creadora.

El artista es dueño de un lenguaje que pone en práctica a cada oportunidad para sentirlo suyo, para que no escape de su fina

memoria, dominándolo y enriqueciéndolo, y después poco a poco transformándolo.

La línea es uno de los recursos plásticos con que hacemos visible la forma, sentimiento vital del hombre primevo que con la línea escribía - dibujaba una imagen que resultaba, y resulta, significativa pues evidenciaba sus pulsaciones emotivas, con las que dirigía la construcción de imágenes que al aparecer, al exteriorizarse, hacen consciente el sentimiento y su forma.

Para el artista contemporáneo, lo realmente interesante que dejan ver las pinturas prehistóricas es la extraordinaria expresión que adquiere forma y no tanto su aparental significación.

El gran logro del artista primevo consiste en el momento que se hizo espectador de sí mismo; entonces y sólo entonces, pudo tomar distancia y después conciencia de las complejas estructuras de la naturaleza. Su arte fue entonces naturaleza y espíritu y su capacidad expresiva se desarrolló tomando a la línea como compañera en su odisea expresiva, juntos se extienden en el plano, logrando evocar imágenes nunca jamás vistas.

La línea es la fuerza fundamental que da al ser el poder de organizar el mundo de la naturaleza en su trasposición a un plano; la línea es el medium más eficiente e inmediato para crear la forma. La interacción entre el artista prehistórico y la línea, o sea entre expresión y recurso plástico, sirvió a las exigencias que la forma impone, sea ésta de naturaleza exterior o interior del artista, resultando una imagen de línea firme, segura, constructiva que los privilegiados atestiguamos, miramos, admiramos no sin cierto misticismo; extraordinarias formas que se reescenifican como claves persistentes para no olvidar nuestro ser.

La línea, primer testigo presencial de su creador, que da cuenta y testimonio de éste, de sus creencias, ritos, realidades y de su evolución cultural.

Es potencia gestual que despierta con el artista para acrecentar y

significar la forma, secreto interior que aflora y crece con él, verdad sospechada que sólo logra ser cuando la materia la vuelve corpórea y real, no encontrándose en otra realidad más que en la del hombre, urgiendo a ser marcada, a ser trazada, a ser dibujada. Paseante impaciente, incesante, la línea que comienza preguntando y acaba declarando, caminante que en cada recorrido descubre nuevos posibles recursos, viajes.

La línea no es propiedad del objeto en sí, ni es el contorno de las cosas, ni el horizonte aparecido en la tarde, por los cuales lapiz o pincel no harían sino pasar inadvertidamente; es algo mucho más profundo, es el elemento que reinventa, es como dice Leonardo da Vinci : "Descubrir en cada objeto... la manera particular como se dirige a través de toda su extensión... una cierta línea flexuosa que es como su eje generador ".² No hay línea visible en los objetos, pues, la línea se presiente, se asoma entre o detrás de lo que fija, indicada e implicada por el objeto.

En la pintura primitiva la línea no circunscribe ni se agota o conforma contorneando una figura; no, la línea es energía y a cada momento renueva su poder constituyente. La línea del pintor primitivo se perdió en la avasallante historia del arte, tal vez irremediabilmente, para descubrir nuevas posibilidades más necesarias para su tiempo, pero reaparece vital con Klee y Matisse y la línea no imita más lo visible, " torna visible ", de nueva cuenta se deja hacer línea, ser y hacerse línea, se ensimisma, se extraña " Formará una aventura, una historia, un sentido de la línea, según ella decline más o menos rápidamente, más o menos sutilmente ".³

Línea e impulso creativo danzan en el espacio, se extienden dando espacialidad a las formas creadas, pintura absoluta que, como Klee, " respeta rigurosamente el principio de la génesis de lo visible, de la pintura fundamental... ".⁴ o que, como Matisse contiene el elemental principio del ser, fuerza, inercia, suavidad que se componen en él.

Como Ponty habló de Klee, nos permitiremos utilizar sus mismos

conceptos, pero aplicados a la pintura primitiva, para decir que la fauna pintada por los primitivos es figurativa elementalmente y, sin embargo, rigurosamente indecifrabla, figuras monstruosas hasta el fin, increíbles, fantasmales a fuerza de exactitud.

Respecto a la línea " contorno " que utilizó el artista primitivo, nos referiremos a Matisse quien nos ha enseñado a mirar sus contornos como ejes de tensión, de ritmo, son nervaduras, ejes de un sistema de actividad y pasividad carnales. La línea no es la imitación de las cosas, es algo latente, móvil por vibración o irradiación, momento exacto entre un antes y un después, que vislumbra transición y movimiento en la eternidad.

Terminaremos citando a Klee: " Cierta línea pretende vivir, se despierta, guiándose a lo largo de la mano conductora alcanza el soporte y lo invade, después cierra, chispa saltarina, el círculo que él debía trazar, vuelta al ojo y al más allá ".⁵

Forma:

Hemos hablado de la línea, ahora abordaremos la forma que resulta de aquella en la pintura primitiva.

La forma es descubierta por la línea, pues en un sentido estricto es la delimitación de una superficie por otra. Se puede decir que cuando la línea se hace forma es porque se siente satisfecha y decide terminar su trayectoria, su viaje; es línea que aprende a ser forma. La forma aparece encerrando un elemento interno: " La forma es pues la expresión del contenido interno ".⁶

La forma, al igual que la línea, nace como una necesidad interior del ser humano, es parte constituyente de él que busca la manera de evocar, expresar y comunicar, para dar a luz el deseo incontenible de revelar su hondo problema existencial. Fijar una imagen a través de la forma es la afirmación y la búsqueda de la humanidad.

La verdad de una forma se sustenta en la necesidad interior que

aspira a tener contacto con el alma humana.

Esencia sustancial, material del objeto real o imaginado que es forma; elemento constitutivo de la materia que se revela y se descubre gracias a la voluntad expresiva; principio para reconocer y ser reconocido en la existencia; palpar, tocar, tocarse y ser tocado, sentir y ser sentido por la forma.

La reflexión buscando certeza se hace forma, existencia sospechada, y al fin fijada en el espacio convexo de las bóvedas terrenas.

Sensibilidad que se configura y se ordena a través de la línea, proceso por el cual la materia en su exacta y necesaria cantidad, se logra "forma". Todo cuanto nos rodea es forma y no hay forma sin materia, el hombre busca distintas maneras de aprehenderla y cuando lo logra, emprende de nueva cuenta su búsqueda, condición necesaria que lo hizo, y hoy nos hace, humanos.

La forma es la conciencia que se tiene del objeto imaginado o real, reconociéndolo por sus delimitantes y contenidos, por su efecto en el espacio y por su cualidad como elemento plástico. Así, la forma vibra en tanto expresión del alma humana.

El artista prehistórico pudo descubrir el contenido interno de la forma en su estado más expresivo, y exacta la dibujó, la evocó, reconociendo en cada una de sus obras verdades intuídas que escapaban leves a su voluntad, pero que gracias a la forma, eran contenidas y atrapadas quedaron.

Fue entonces cuando la forma le ofreció la restitución de la realidad siendo conocimiento. Pero también, y tal vez más importante, la realidad reinventada, imaginada, soñada, deseada, siendo entonces expresión, así aparece la forma-imágen, el gran misterio de lo visible, el mundo se hizo visible y sublime al hombre que lo miraba. El hombre se manifiesta con la imágen, formas inagotables que se volvieron cosa, naturaleza, animal que se combinaron en infinitas representaciones de seres y símbolos de unidad universal.

Las formas se despiertan y andan en el espacio, surgen de un tiempo, tal vez de un sueño primero, de una materia ajena a la naturaleza, se someten a las condiciones que les dicta el ser humano, la forma no se reduce a ideas ni tampoco a formas naturales objetivas y como toda creación humana. "La forma aspira a darnos el sentimiento de lo verdadero".⁷

El hombre primitivo llegó gracias a la forma al mundo imaginario y real en donde halló al remoto ser que lleva dentro.

La forma es lo que resulta de la búsqueda del objeto y su idea; de su relación exacta y de su convivencia con el artista nace la significación. Formas en el linde de lo real-imaginario: naturaleza e idea. Formas que habitan el mundo significativo del lenguaje humano. Formas que logran hacer sensible una presencia (la del hombre primitivo) y que, como toda obra de arte, irradian presencia humana.

Desprender un poco de cuerpo y de pensamiento para crear una forma, es el proceso que da comienzo a la trayectoria del impulso que, contenido en panza, emprende un recorrido para despertar mano y corazón, haciéndose movimiento pensado, proyectado, y preciso gesto creador.

Las formas aspiran siempre a la permanencia, pues son un todo concreto, acabado, que resultan de una materia: "Forma que estará lograda cuando resulte clara y significativa".⁸

Las formas creadas por el artista primitivo son plenitud y armonía porque no son la expresión de una idea, sino la idea misma resuelta plásticamente. Tienen mucha energía porque no hay ningún tipo de filtro metódico, es fuerza latente contenida en la forma que provocará el magnífico encuentro imagen-espectador.

La forma respira y vibra con el ser humano, es comunicación en tanto es significativa, es trascendente en tanto contiene esa energía descargada que es expresión.

El animal o la naturaleza siendo únicamente modelos, son el pretexto para iniciar el fenómeno de la creación, por medio del cual se

pretende dar respuesta al inquietante problema que crea la relación cosmos-hombre. El acto creador implica una necesidad de forma y comienza cuando se da forma a una materia, así nace la forma-imágen, y también los problemas formales que ello implica.

Creación-visión se presenta por medio de la forma, la cual se justifica como elemento plástico en el espacio.

2.2. Iconografía (arte románico).

“Los hombres jamás pidieron a la pintura ni a la escultura que les sirviesen de espejo, siendo ésta una reivindicación reciente, poco mas o menos del Renacimiento”. 9

Así la iconografía del arte románico prescinde de la semejanza humana, sus formas se metamorfosean, se combinan, su línea se cruza una y mil veces, deformando y recreando la forma. Imaginación que revive imágenes escondidas por el tiempo, pero que recupera para la memoria en nuevas unidades. Fantasía espontánea, casi incontrolada, que, dueña de un estilo es imaginación creadora; animales, monstruos, hombres, quimeras son los habitantes de la cosmogonía románica.

La imágen en el arte románico no fija su atención en lo particular del objeto que representa, sino que acoge el concepto general del ser representado, lo trasciende y lo hace significativo dentro de un concepto mágico-religioso de la vida.

Es importante ser convincente dentro del lenguaje escogido, siendo necesario dominar sus recursos formales; el arte románico lo logra, respira y vive en los terrenos plástico-expresivos, en una iconografía fantástica, mágica, en donde el drama de la vida es representado por ángeles, santos, vírgenes, demonios y el ser humano.

De vuelta a la concepción del mundo y de la vida como un todo

unido, en la iconografía románica el ser humano es protagonista de escenas donde lo real y lo fantástico pierden su linde, donde lo divino y lo terrenal se entrelazan por medio de líneas, formas, claro-oscuros de la piedra tallada, formas-deformadas (pues así lo exige la técnica), habitantes que exaltan la vida y, prestos dejan su lugar al espectador que forma y representa parte de estas escenas, convirtiéndose en enano, monstruo, animal fantástico y muerte. Iconografía exuberante que solamente es contenida por el rigor de la composición.

Personajes que hablan, gritan, bailan, gesticulan incansablemente la vida: este arte es dos veces un lenguaje, por las fábulas que escoge y por el carácter y estilo que les da. Composición y sentimiento de la imagen que se ordenan en un lenguaje de rica iconografía. De nueva cuenta monstruos, visiones y escrituras abstractas hacen su aparición, remitiéndonos a tiempos antiquísimos que, en realidad, sólo parecen serlo porque hoy estamos demasiado lejos de la idea de totalidad del ser con el universo.

La iconografía da cuenta de la vida espiritual; no es una colección de símbolos, un vocabulario, una clave, sino sus perspectivas históricas, sus ideas morales, el espíritu que se expresa por medio de metáforas épicas. Dios hecho hombre, y éste a semejanza de él, son figuras sobrehumanas, extrañas que se manifiestan en imágenes que son símbolos de una concepción de una vida cotidianamente ligada a lo divino.

Presentar las imágenes del majestuoso terror de los últimos días del mundo, tomadas de las páginas más extraordinarias de la Biblia, es presentar el misterio de los tiempos pretéritos ante los ojos asombrados de los fieles que ven, de pronto, aparecer formas-imágenes-símbolos que se convulsionan ante la aniquilación del universo: "El vidente suscita visionarios". 10

La Apocalipsis del románico hunde sus raíces en terrenos milenarios, tiembla y respira en figuras extrañas, fantásticas, su imaginería es híbrida: recoge símbolos del Oriente, de Roma y de las

tribus Teutónicas.

Los Profetas Cristianos renacieron del Oriente bíblico: Daniel de pie entre los leones que le lamen los pies es el Gilgamesh domador de fieras del arte asirio.

La iconografía del románico es incesante metamorfosis; construye, deshace y reconstruye su universo, fauna de desconcertante riqueza, poder oculto que modela y da forma a seres vivos, que se retuercen en la vida movida y ardiente que les fue asignada, a criaturas que se desdoblan, se unen, se combinan: dos cabezas para un solo cuerpo, dos cuerpos para una cabeza, se abrazan, se devoran, en una orgía de imágenes, en un tumulto indecifrable pero significativo.

Creación y capricho de un soñador que encuentra su razón en el sueño colectivo, imágenes y símbolos que encarnan virtudes y pecados capitales todavía hoy parecen aleccionarnos, aunque pronto se escapan y se diluyen en sus trazos, en sus huecos y esquinas para perderse en inconmensurables figuras, refugiándose en su intimidad simbólica.

Esta iconografía nos muestra la epopeya del fin del mundo y la epopeya del caos. Es épica, es la hazaña creadora en donde tradiciones y mitos son representados.

Figuras que se someten a la piedra, a la arquitectura, desfigurando las proporciones de la vida, trascendiéndola, sometiéndose a una armonía y a las proporciones de un orden. Exaltan movimientos, mímica vital que comunica el drama del ser que se arquea, se estira, se encorva y, enano o gigante fabuloso, soporta todo el peso de la fe cristiana representada por la iglesia. No obstante salvan su identidad y siguen siendo hombre o mujer a pesar de las deformaciones y rupturas que el equilibrio exige; la iconografía es parte de un orden que la supera.

El arte románico hace hablar a la Iglesia. Su rica iconografía se extiende y corre por las masas monumentales de la arquitectura, ligándose, por la continuidad de movimientos de las figuras, y por su

elocuencia narrativa, con imágenes que multiplican, engendran y prolongan su discurso emotivo sin deshacer su compacta unidad. El ser humano se transforma en curva arquitectónica, en hombre-moldura, en elemento arquitectónico, en esencia de la escultura románica.

Así nacen figuras rigurosamente definidas por figuras geométricas, El album de Villard de Honnencourt (siglo XIII) nos da prueba de ello, pero la iconografía románica no se agota por imágenes nacidas de esquemas geométricos, y su enorme variedad de formas se justifican también por la dialectica del ornamento: seres que se originaron en un pensamiento ornamental en la remota antigüedad, como por ejemplo la sirena marina de doble cola, son retomados del pasado e invitados al juego de las metamorfosis para renacer y regodearse con la vida fantástica del arte románico.

Citas:

1. René Berger, El conocimiento de la Pintura, 1983, p.136.
2. Leonardo da Vinci, Tratado de la pintura, 1995, p. 163.
3. Merleau-Ponty, El ojo y el espíritu, 1977, p. 56.
4. Ibidem.
5. Klee, citado por W. Grohmann, Conférence d'lena, 1924, p. 99.
6. Kandinsky, De lo espiritual en el arte, 1983, p. 64.
7. René Berger, op. cit., p. 54.
8. Osvaldo López Chuhurra. Estética de los elementos plásticos, 1971, p. 32.
9. René Berger, op. cit., p. 22.
10. Henri Focillon, Arte de Occidente, 1988, p. 94.

2.3. Los elementos formales y mi propuesta plástica.

Al llegar por primera vez, pero de nueva cuenta, a enfrentar al bastidor-cuadro, no cabe duda de que el principal problema del pintor es el de estructurar y construir un espacio en donde puedan convivir cada uno de los elementos plásticos e iconográficos que habitarán o formarán parte del espacio-cuadro. Asignar un espacio o una parte del espacio a cada uno de éstos elementos es el gran problema del pintor. Y en la manera de operar en la solución a este problema, en la convivencia y buen entendimiento del pintor y sus materiales, junto con el correcto conocimiento de los elementos formales, radica la certera o fallida solución a esta cuestión.

Por lo tanto hablaré primero de mis formatos, entendiéndolos como espacios, tamaños y soportes dados, del porqué tal o cual elección.

Las primeras experiencias que tuve respecto al formato eran pocas; juzgaba como poco importante el problema, ya que a cualquier espacio dado, creía yo poder someterlo a mis caprichos de composición; pero no era tal, pues al no tener plena conciencia del espacio, la construcción del cuadro era en la mayoría de los casos un intento mal solucionado.

Después de algún tiempo, me di cuenta de que en la buena elección del formato para un pintura podría radicar su final feliz. En ocasiones uno imagina y construye cuadros mentales, "extraordinarios" todos, que pronto pretende llevar a cabo materialmente. Mis cuadros imaginados casi siempre son vistos en espacios horizontales, las líneas y las formas se extienden horizontalmente: los puntos o zonas de mayor tensión dictan composiciones que se leerán de izquierda a derecha o al revés, un poco similar a las composiciones historiadas del románico.

Por ejemplo, este pequeño dibujo, por muy simple que parezca, ya ofrece una composición horizontal: las dos figuras proponen un horizonte, sin embargo hay dos diagonales que actúan como ejes de

tensión que dictan una dirección que corre del extremo inferior izquierdo al extremo superior derecho. Estos ejes son insinuados por las dos aves que miran al sol, y con las que logro ocupar el espacio en diferentes direcciones y hacer más dinámica la escena (fig.1).

Esto parece muy simple, pero en una referencia que pretende explicar la manera de construir un cuadro, nada debe escapar a la atención del pintor. Ahora bien, siendo la experimentación condición necesaria en mi pintura no dejo de contradecirme con la elección de formatos verticales, imponiendo problemas no frecuentados por mí, ahí la composición está regida por el arriba y el abajo o viceversa. Este "simple" cambio de formato condiciona en mí la temática del cuadro, como el modo de estructurar el espacio y el modo de proceder. Los elementos plásticos como la línea, la forma y el color tienen una dinámica diferente, actúan de distinta manera en el espacio en cada uno de los casos. Con esto no quiero decir que tenga un método o solución para cada caso, al contrario busco en cada pintura una respuesta diferente al problema espacial.

En esta acuarela, por ejemplo vemos como el formato es aprovechado al máximo, pues las figuras ocupan casi la totalidad de la vertical, jalando a las figuras hacia arriba, creando un movimiento ascendente, rítmico por el dinamismo de las formas. Para no saturar el formato, he dejado bastante espacio en los costados, así las figuras se extienden horizontalmente y se justifican a lo largo y a lo ancho (fig.2).

Otro problema del espacio lo plantea la combinación de los dos formatos anteriores, o sea el formato cuadrado. Este es el que a mi modo de armar un espacio presenta mayores problemas, pues mi concepción del espacio no siente mucha afinidad con un plano cuadrado. Sin embargo, por una u otra razón he tratado de afrontarlo, encontrándolo un poco más complejo que los anteriores. Para ejemplificarlo, mostraré un pequeño grabado (fig.3).

Este grabado en aguafuerte y azúcar marca una doble horizontal

como principio básico para la estructuración del espacio, igual lo hacen las dos figuras de toros que mantienen estable la composición total. La pequeña paloma del centro funciona para unificar y no dejar escapar a las figuras que giran a su alrededor, siendo pequeña para no tensar demasiado la composición. Las dos figuras que vuelan en el espacio en este caso, sol y paloma grande, son elevadas por los ejes de fuerza ascendente que proponen las cabezas de los dos toros; la profundidad espacial está ilusionada por la cruz lejana y las leves nubes que pasan. Como vemos, este grabado encierra una complejidad mayor pues explora el arriba-abajo y la horizontal derecha-izquierda al igual que la profundidad, dando la ilusión de un tercer espacio. Las figuras logran flotar, asirse a la tierra, alejarse y acercarse; aquí aparece otro recurso plástico en mi trabajo que son los planos en el espacio, que juegan un papel importante en relación con las formas, ya que para dar espacialidad al cuadro utilizo los planos como gradientes de forma, que por aumento o disminución gradual me imponen un espacio y un ritmo y con esto un tiempo. El románico también utilizó este recurso, pero para un fin distinto: para darle mayor o menor rango de importancia a los personajes que participaban en una escena, siendo más grandes de tamaño los personajes de mayor jerarquía y de menor tamaño los de menor rango.

En la construcción de un espacio coherente y expresivo, participa también la línea, el elemento plástico que más utilizo y en el que más confío como elemento plástico-expresivo, y que me permite fijar una imagen nacida del latido interno y contenido en mi ser, será significativa y será acogida por el espacio que construyo y en el que están en juego otros elementos plásticos.

La línea es la primera en asomarse y entrar en el espacio imaginario y real del cuadro, primera en insinuar mis afanes expresivos que, contenidos en mi mano y pincel, marcan cierto ritmo, una fuidez que me dice cuando interrumpir o continuar su trazo,

cuándo afirmarla o hacerla discreta, cuándo curvar para ser sensual y cuándo recta para imponer dirección.

En mis cuadros la línea está presente en todo el proceso creativo; de principio a fin, deja su marca indeleble y aparente, sugerida y escondida. Ingrediente bien importante de la estructura interna del espacio creado, es espíritu de mi pintura, que aún no siendo vista por el ojo se presiente, se sospecha y respira entre colores, formas y texturas del cuadro.

En mi proceso creativo regularmente nunca recorro a bocetos, tal vez porque me acojo al azar, a las coincidencias, al experimento, al accidente, en cambio muchas de mis pinturas nacen del fortuito quehacer dibujístico que no abandono ni abandonaré. Esencia es el dibujo de mi imaginación, de mi creación, de mi iconografía, pero siendo línea-dibujo es la que dota de calidad gráfica a todo lo soñado, marcado, fijado, en fin expresado; la línea logra expresar los distintos estados de mi ser.

De este modo, encuentro en cada dibujo la oportunidad del diálogo, de un juego entre la línea y yo, de un reencuentro en el solar blanco del papel. También la línea y yo nos volvemos serios de vez en cuando y juntos exploramos sus recursos plásticos y mis recursos expresivos, tratando de ser uno solo en el andar creativo. Así el pintor primitivo supo tratarla para que adquiriera tal carácter que pudo aparecer la línea-gesto, la línea-ritmo, la línea-movimiento. El logró que la figuración aparente de la naturaleza ya no fuera necesaria en su pintura, pues el mismo elemento línea implicaba expresión (fig.4).

Después de haber elegido el soporte, que puede ser de tela o madera, y después de haber decidido las dimensiones del formato, que varían mucho pero que a últimas fechas se caracterizan por un tamaño de aproximadamente: 125X170 cm., en soportes de madera, tengo la oportunidad de experimentar más lo matérico pues, gracias a su rigidez, resisten casi todo tipo de materiales, permitiéndome texturas, relieves, transparencias y también integrar objetos mixtos

que trato de adaptar a las exigencias plásticas del cuadro, como dice Jean Dubuffet, para hacerlos ciudadanos en el país de la pintura. Es mi encuentro con la materia, el elemento activo en mi trabajo; condicionando las formas en el espacio, la materia y la expresión se alimentan reciprocamente logrando que la primera adquiera sensibilidad; en ello radica que las formas nacidas de la expresión y el conocimiento de la materia sean una evidencia sensible en mi pintura (fig.5).

La forma, como ya dije, aparece dictada por la línea, por la materia y por el color, pues cada uno de estos elementos participan de una u otra manera en la gestación de la forma misma. Sin embargo, no se trata de un nacimiento o una aparición fortuita ya que se logra poco a poco y, apenas aludida, ya propone y pone condiciones, interactúa con los demás elementos, se combina exigiendo un espacio coherente. Las partes que la integran, se ajustan en su exacta y necesaria participación, condición que se logra en el proceso creativo sólo por medio del equilibrio entre intuición y reflexión.

En mí cada suceso emotivo crea una necesidad de expresión que se convierte en una forma-imágen, que queda grabada en mi memoria y que regularmente no boceteo, pero que mi memoria ha fijado. Cuando puedo vislumbrar los colores y los materiales a utilizar, cojo el pincel y empiezo a manchar y saturar el espacio con color y materia, que pronto me sugerirán posibilidades o caminos a seguir. En mis cuadros siempre está latente la posibilidad de variar o cambiar lo planeado. Únicamente cuando el material se hace presente sobre el soporte me doy cuenta si es o no el conveniente con el cual podré lograr plasmar la imágen que mora en mi imaginación.

Es difícil para mí hacer una referencia de cada uno de los elementos plásticos que participan en la construcción del cuadro, porque desde que aparece una imágen o una intuición de imágen o cualquier mancha, desde ese preciso momento cada elemento plástico está actuando: se despiertan y conviven unos y otros

haciendo imposible su separación, pues en realidad esta no existe. Por ejemplo, la línea dicta a la forma, pero ésta a su vez la modifica, modificando también el espacio, los colores, el material y cada uno a su vez se modifica y se armoniza con los demás, en íntima relación con los recursos plásticos: el esgrafiado, lo matérico, las transparencias, el gesto en la pincelada, todo me habla y me indica la manera de abordar cada elemento plástico, la manera de proceder en la ejecución del cuadro, la manera de hablar a través del lenguaje pictórico, entrando en un mundo sensitivo en donde cada movimiento de la mano, cada imagen, cada mancha, cada color tienen un valor fundamental que participa en el espacio-cuadro. Siendo conciente de cada elemento plástico, trato de encontrar su expresividad. Para mí una pintura no se "viste" de emotividad o sentimentalismo, la emotividad y sensibilidad van implícitas en su creación: en cada pincelada, en la composición, en los aspectos formales que están en juego, así como en cada elemento, está contenida la aventura de la pintura.

De cierta manera logro que cuerpo y alma pertenezcan al complejo tejido que es la pintura de estructuras tan entrelazadas como la misma naturaleza. Me es necesario hacer visible el estado de mi ser que se conmueve, convocando a la línea, a la forma, al color, a la materia, a la imagen para que en un plano se lancen a la búsqueda de la correcta evocación de mi visión-conmoción-expresión.

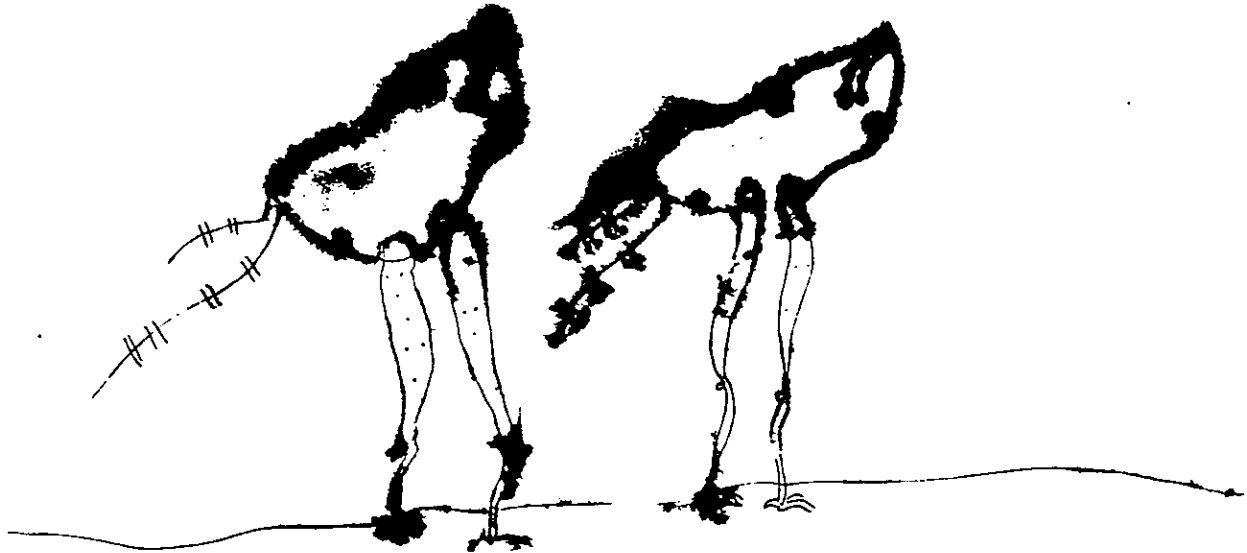
Aspiro a un orden que no puedo lograr dejando hablar únicamente a la reflexión, puesto que la complejidad es tal que debo arrimarme a mi intuición, en la que reconozco la relación más íntima, total y de golpe con el cuadro, nacida del profundo conocimiento de la naturaleza, entendimiento casi genético, de las estructuras universales.

Así trato de lograr imágenes venidas de lo más hondo de mi ser, buscadas también en el mismo proceso creativo. Algunas imágenes de mi pintura nacen primero como manchas amorfas que me sugieren

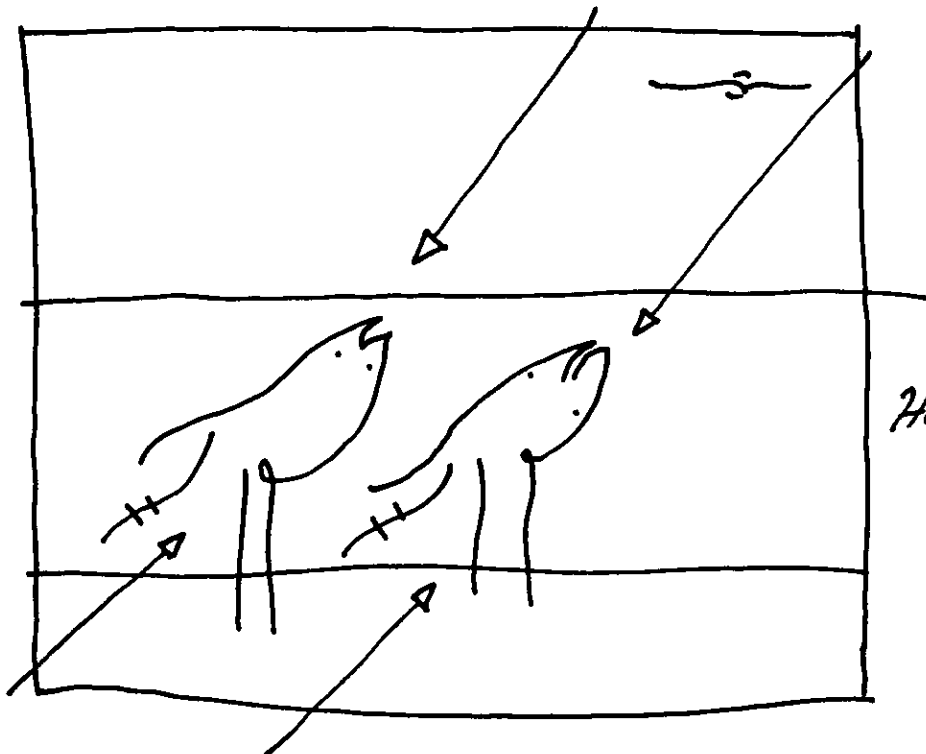
relaciones espaciales, cromáticas, materiales que poco a poco, al ir las ordenando, resultan en formas nacidas del azar, de las coincidencias, de los accidentes. Iconografía hecha posible gracias a la imaginación, habitantes del ecosistema mental, habitantes inciertos que no lo son gracias al poder evocativo-expresivo de la pintura.

Mi iconografía busca a esas imágenes mentales forjadas por la historia de las representaciones visuales; mi memoria rebusca en la bodega de las imágenes, a aquellas que quedaron perdidas y gastadas por un remedo de significación, las que no fueron entendidas y se negaron a seguir el fingido camino del hombre. Mi iconografía estudia a esas imágenes que se lograron fijar en su más fina y esencial significación, logrando traspasar las barreras de lo aparential, plásticas porque nada les falta ni sobra. Iconografía que logra ser fantástica a fuerza de imaginación, iconografía que logra ser emotiva a fuerza de gesto, iconografía que logra ser significativa a fuerza de concepto e iconografía que logra ser esencia a fuerza de abstracción.

Iconografía mental que día a día recreo y combino, trasladándola al mundo espacial del cuadro donde cohabita con los elementos formales, riguroso sistema de fuerzas que tiene su fin último en la representación certera de mi expresión (fig.6-8).



Diagonales.



Horizontales

fig. 1

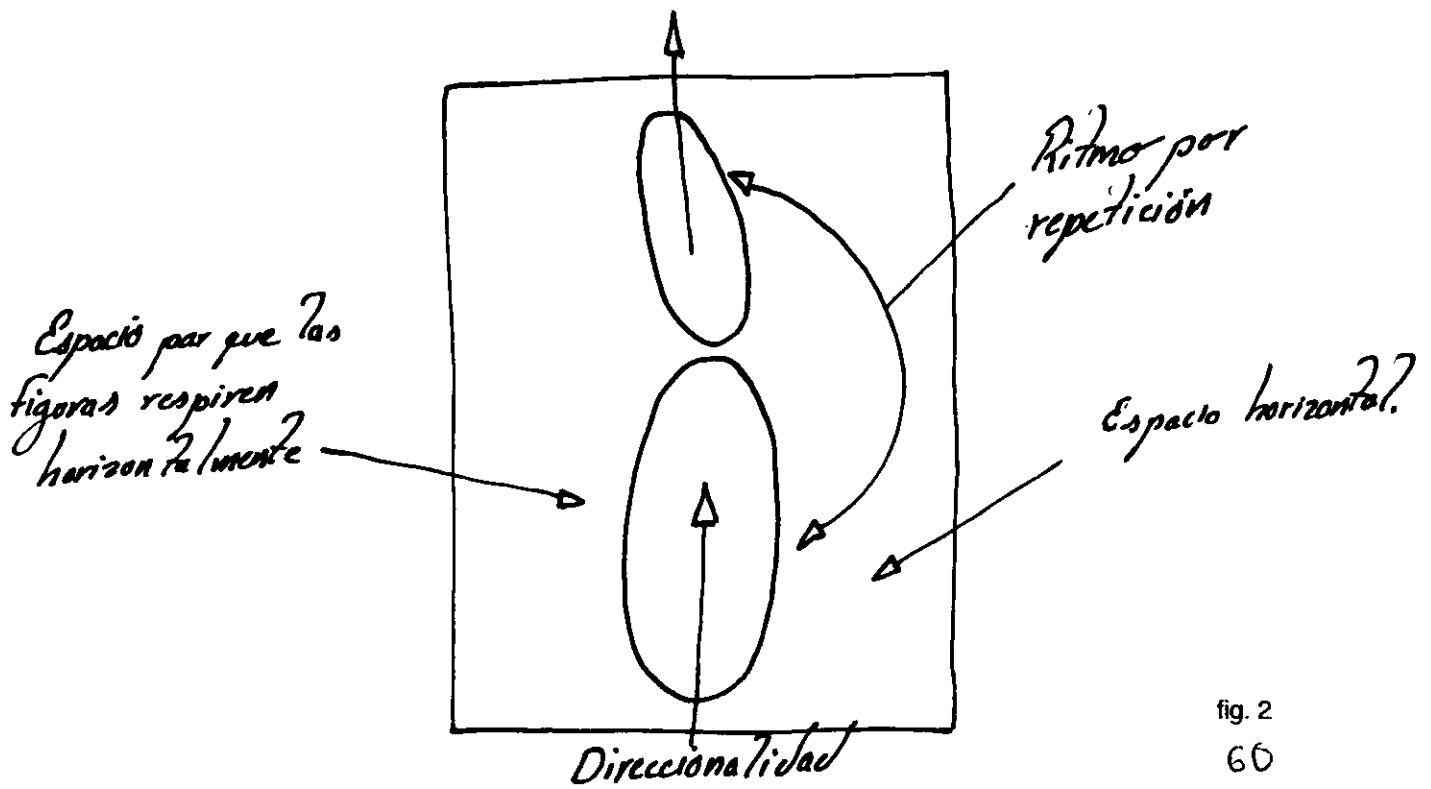


fig. 2
60

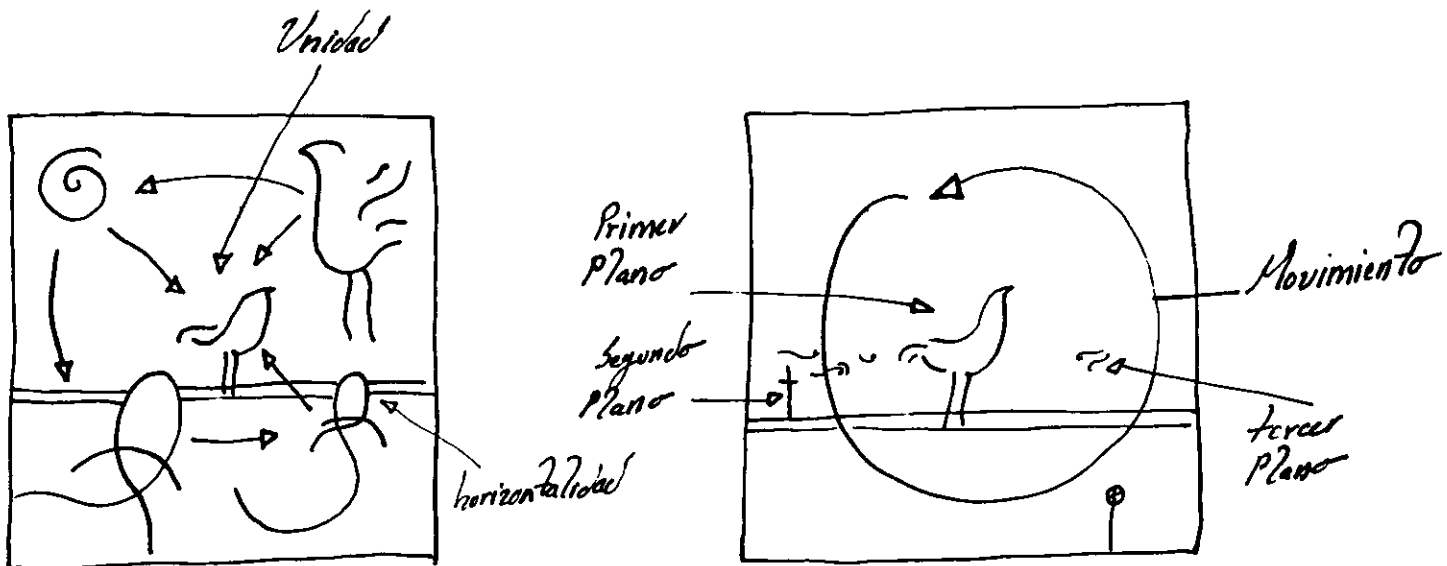


fig. 3

Two figures for an opera by 1924

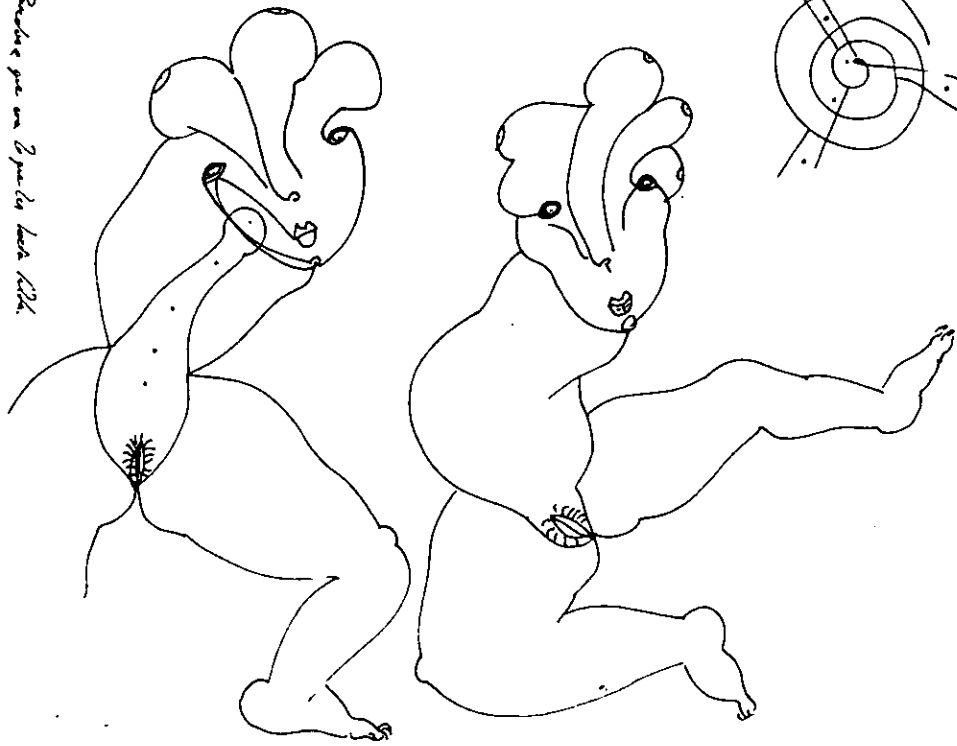


fig. 4
62

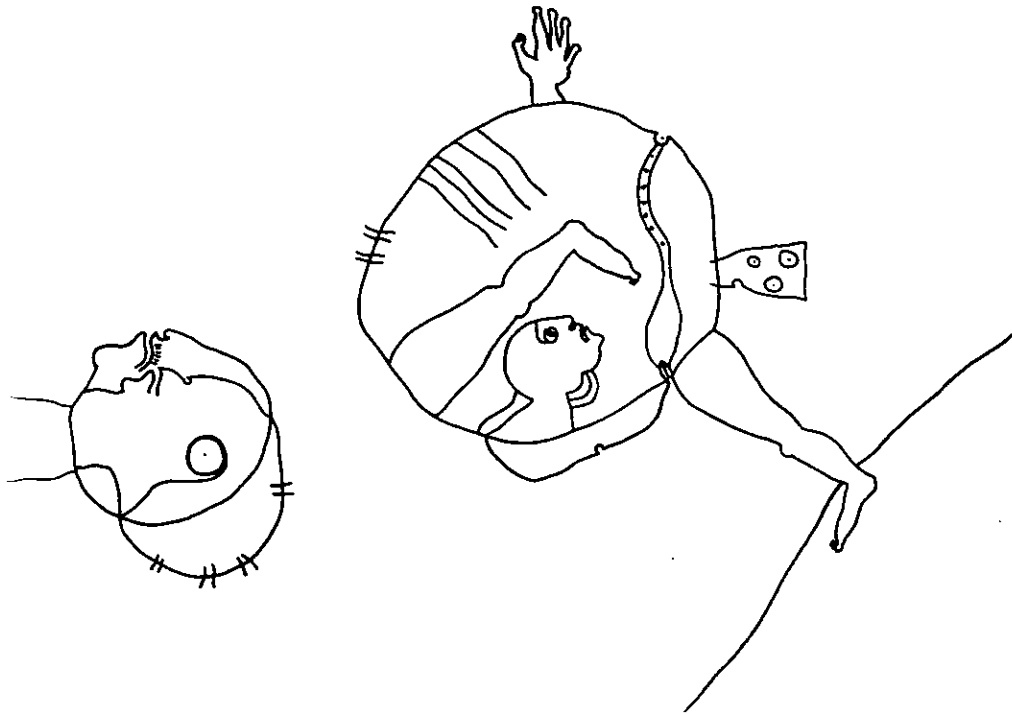
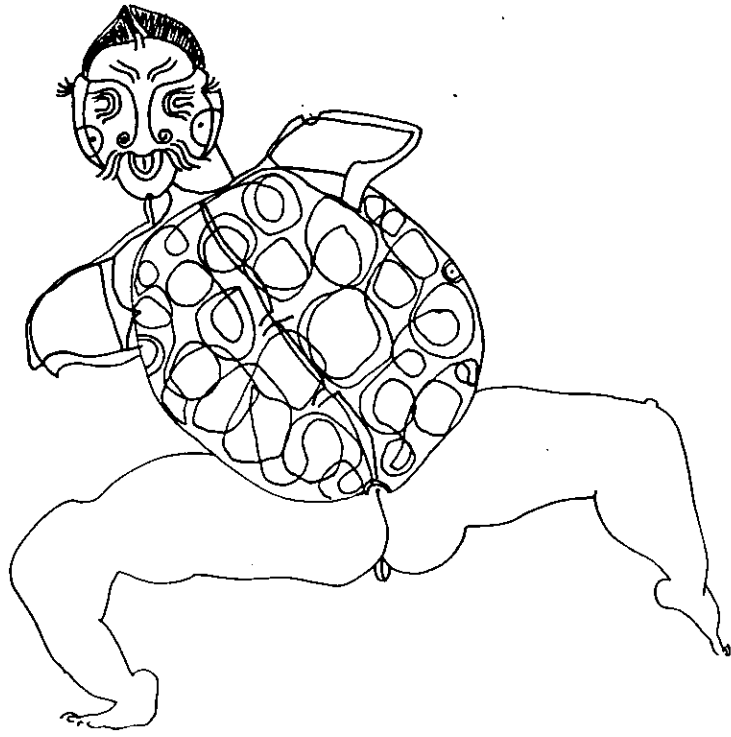


fig. 5
63

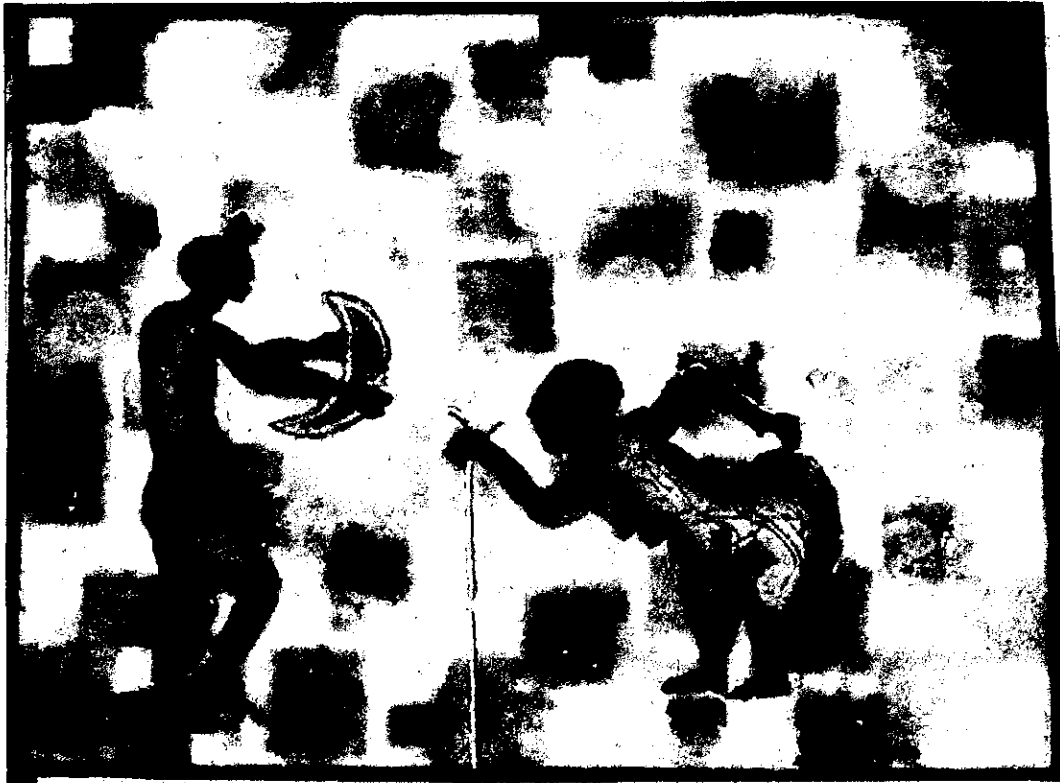


fig. 6. 19 LUNAS, 1998
Mixta / Madera
130 x 140

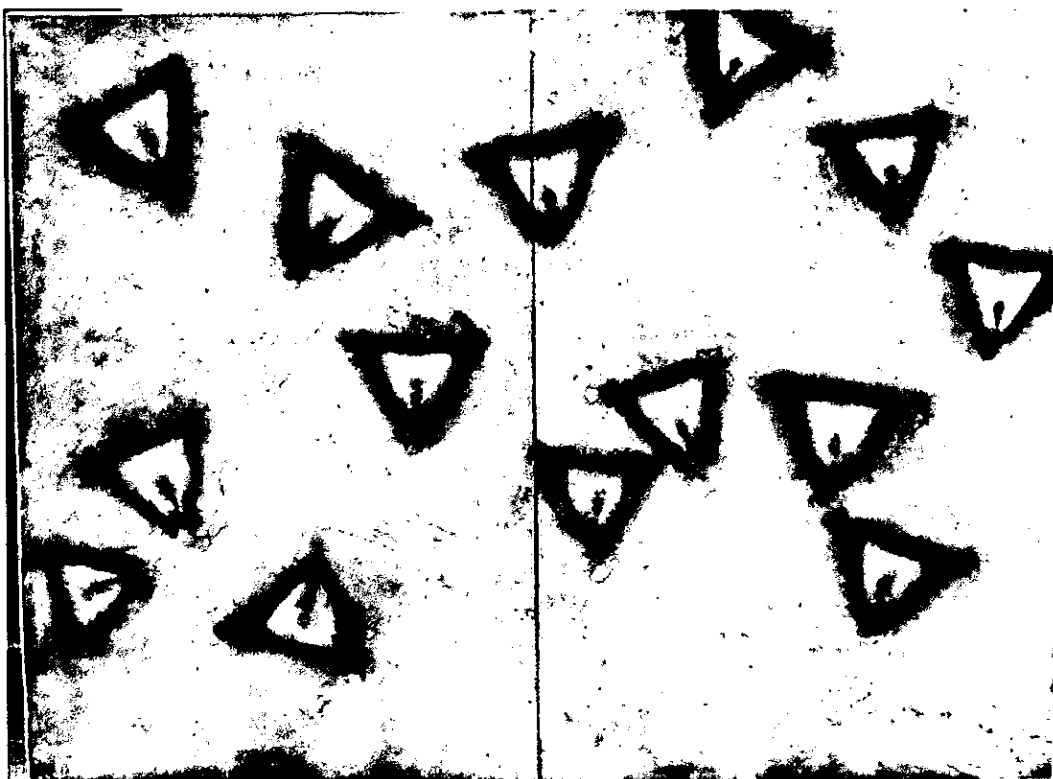


fig. 7. PRIMERA VOLUNTAD, 1998
Mixta / Madera
130 x 145

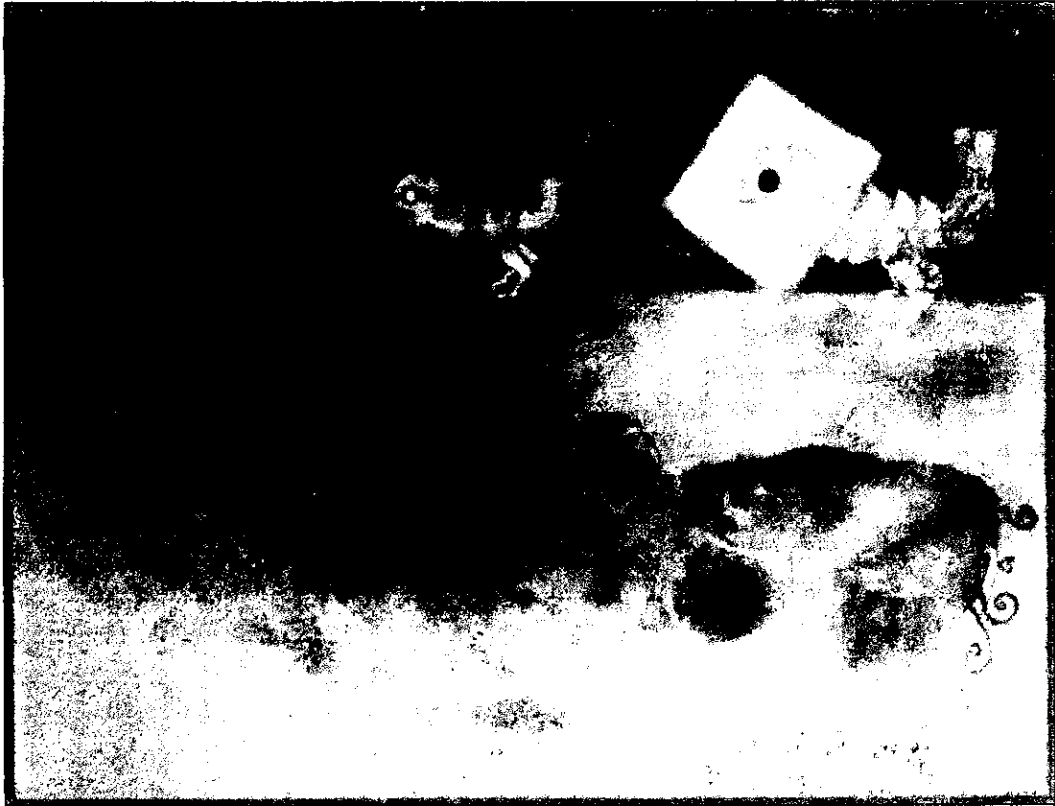


fig. 9. EL CANTO, 1997
Mixta / madera
130 x 145

Conclusión.

De cierta manera mi pintura encuentra en la línea y la forma el principio de una búsqueda que junto con el proceso mental, como lo es la imaginación, me dan una iconografía simbólica propia, alimentada de formas-imágenes retomadas del pasado, de los estilos románico y primitivo, que son recursos de los que me valgo para crear y fijar mi discurso visual, cómplices necesarios de un estilo propio que habla por medio del lenguaje pictórico.

Son recursos que marcan de principio a fin mi propuesta plástica, lo que implica reconocerlos y tomar conciencia de sus influencias y trascendencias en mi trabajo.

Reconozco mi afinidad con los símbolos primitivos y románicos, pero no en un sentido misterioso, sino en un sentido reflexivo pues veo un estado de entendimiento plástico y conceptual en sus elementos formales. En ello radica su magia, la que se logra a fuerza de conocimiento.

Una línea que sabe cuándo y por dónde pasear, en qué ángulo de reflexión contenerse para luego volver a caminar junto al poder expresivo, implica un conocimiento que raya en lo mágico. Una iconografía que parte de una forma que nace de procesos estructurales reflexivos que me dan imágenes significativas-simbólicas y son elementos y recursos pictóricos que en su exacta participación plástica y expresiva potencian su valor y trascienden su condición.

Con este breve estudio, en el que involucro principalmente a la línea y a la forma, por medio de la imaginación formulo una iconografía simbólica, exploro mi mundo perceptual-sensitivo y conceptual-expresivo, mismo que trato de representar en su exacta cualidad plástica a través de un lenguaje pictórico pleno.

Mi propuesta plástica es el replanteamiento de un universo lleno de

significados, el cual me habla y al cual respondo, alimentándonos mutuamente y en donde los recursos propios de la pintura son los instrumentos que me ayudan a evocarlo; contagiándose ellos mismos de vida, se erotizan, juegan, vibran transformando en asombro el quehacer de la pintura.

Reinvento el mundo ayudándome de los elementos plásticos: herramientas quirúrgicas que operan en el laboratorio mental de la imaginación, alquimia recuperada por el conocimiento con la que revitalizo y creo formas simbólicas, habitantes del espacio bidimensional que ordeno y fijo en coordenadas precisas, puntuales indagando en sus cuatro puntos cardinales.

Son mis cuadros geografía matérica, terrosa y mineral, con seres, insectos y flora propias, mundos autónomos porque no pretenden parecerse a los de la naturaleza, formas imprevistas, inhabituales que entusiasman el alma de mi ser. Descubro realidades lejanas que reúno con las presentes. Mi espacio creado es maravilloso, emotivo, suceso visual, pictórico que exalta mi ser y lo precipita a experiencias y expectativas extraordinarias.

BIBLIOGRAFIA :

Giedion, Sigfried. El Presente Eterno, 2ª ed.
Madrid, Alianza Editorial, 1985, 642 pp.,
(Col. Alianza Forma).

Beltran, Martínez Antonio. Origen y Significación del arte prehistorico,
España, Universidad de Zaragoza, 1989,
199 pp.

Brodick A.H. La pintura prehistórica,
Fondo de Cultura Económica, 1981.
126 pp.

Durliat, Marcel. El Arte Románico, España,
AKAL, 1982,
588 pp.

Künstler, Gustav, El arte románico en Occidente, España,
Juventud, 1978,
254 pp.

Schapiro, Meyer. Estudios sobre el románico, España,
Alianza Editorial, 1984, 428 pp.,
(Col. Alianza Forma).

Janson, H.W. Historia general del arte: la Edad Media,
Madrid,
Alianza Editorial, 1990, Tomo 2.
(Col. Alianza Forma).

Focillon, Henri. Arte de Occidente, Madrid,
Alianza Editorial, 1988.
(Col. Alianza Forma).

Gombrich, E. H. Meditaciones sobre un Caballo de Juguete,
Barcelona,
Seix Barral, 1968.

Gombrich, E.H. Historia del Arte, Tomo I, Barcelona,
Garriaga, 1995, 535 pp.

Gombrich, E.H. Ideales e ídolos, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 281 pp.

Eco, Humberto. Obra Abierta, Argentina, Planeta, 1992, 351 pp.

Saxl, Fritz. La vida de las imágenes, Madrid, Alianza, 1989.

Berger, Rene. El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla, Madrid, 401pp.

Chuhurra, López. Estética de los elementos plásticos, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1971, 162 pp.

Itten, Johannes, El Arte del Color, Madrid, Alianza, 1988, 95 pp.

Kandinsky, Vassily, De lo espiritual en el arte, 4ª ed., Barcelona, Barral-Labor, 1983, 123 pp.

Revue d'Esthétique, La práctica de la pintura, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Klee, Paul, Bases para la estructuración del arte, 2ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 1998, 71 pp.

Lévi-Strauss, Claude. El origen de las maneras de la mesa, 8ª ed. México, Siglo veintiuno, 1997, 495 pp.

Merleau-Ponty, Maurice. El ojo y el espíritu, Argentina, Paidós, 1977, 70 pp.

Scott, Robert Gillam. Fundamentos del diseño, Buenos Aires, V. Lery, 1959, 195 pp.

Garrou, Ann. Henry Moore: Dibujos, Barcelona, Polígrafa, 1989, 272 pp.

Huidobro, Vicente. Poética y Estética Creacionistas, México, UNAM, 1994, 312 pp.